



UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE MOTRICIDADE HUMANA

Trilogia do Samba: Um estudo da perspectiva contemporânea da coreógrafa Andrea Jabor

Dissertação elaborada com vista à obtenção do Grau de Mestre em Performance
Artística - Dança

ORIENTADOR: Prof. Doutor DANIEL TÉRCIO RAMOS GUIMARÃES

Júri:

Presidente

Professora Doutora: Ana Maria Macara de Oliveira

Vogais:

Professora Doutora: Livia Jimenez Sedano

Professor Doutor: Daniel Tércio Ramos Guimarães

Renata Carvalho Andrade

2013



UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE MOTRICIDADE HUMANA

Trilogia do Samba: Um estudo da perspectiva contemporânea da coreógrafa Andrea Jabor

Dissertação elaborada com vista à obtenção do Grau de Mestre em Performance
Artística - Dança

ORIENTADOR: Prof. Doutor DANIEL TÉRCIO RAMOS GUIMARÃES

Júri:

Presidente

Professora Doutora: Ana Maria Macara de Oliveira

Vogais:

Professora Doutora: Livia Jimenez Sedano

Professor Doutor: Daniel Tércio Ramos Guimarães

Renata Carvalho Andrade

2013

AGRADECIMENTOS

(...) A bênção, todos os grandes
Sambistas do Brasil
Branco, preto, mulato
Lindo como a pele macia de Oxum (...)

Em *Samba da Bênção* Vinicius de Moraes agradece pedindo a bênção a todos aqueles que estiveram com ele nos ensinamentos, nas parcerias e na vida. Aqui abro espaço para a bênção e ao agradecimento àqueles que me deram as mãos e caminharam juntos comigo.

À bênção minha mãe, aquela que descansa meu fim de tarde quando canta, que preencheu meus dias com os meus primeiros sambas e que sempre se juntou a mim a dançar pela casa. Obrigada pelos dias a mais, pela paciência a mais, pelo amor que não se mede.

À bênção meu pai, sambista de coração, que passeou comigo na música brasileira, em casa e nas rodas. De todo coração, agradeço pela confiança e pela alegria de participar disso e de tantas outras coisas nesses dois anos.

À minha avó, que no quintal das mangueiras, dançava comigo de porta-bandeira, improvisando uma toalha enrolada na haste da vassoura e uma coroa dourada na cabeça. Que já se foi, mas que fez os meus dias mais especiais.

À bênção Alberto Carvalho, poeta da nossa casa, meu avô, a quem eu ouvia ‘naquela mesa’ onde ele sentava sempre, suas melhores conversas e sem dúvidas, as melhores piadas. Obrigada pelo cheiro constante de arte!

À bênção aos meus irmãos! À Gabriela, que com samba ou sem samba, é minha amiga, construiu comigo o Rosa Negra Grupo de Dança e torce incondicionalmente por mim. À Daniel, que com poucas palavras e com o coração gigante, está sempre do meu lado. E à minha irmã do coração, Solange, minha eterna ‘paraíba’ que apaixonada por samba como eu, participa em tudo na minha vida.

À minha Mi, linda e doce como sua mamãe oxum, a bênção à dança que nos apresentou, aos sambas que nos arrepiam e às nossas madrugadas musicais...

À bênção Grazi, parceirinha da dança e amiga de anos, que torce, chora e samba muito comigo! À leveza das poesias noturnas..

Ao meu amigo de há anos Ismael, que mesmo de longe me chateava todos os dias para que eu sempre fizesse sempre o melhor por mim. Obrigada pela amizade incondicional.

À Alexandre, amigo das artes, da vida, que acompanhou esse processo com muita conversa, muita torcida, e com toda paciência conseguiu me aturar nos meus piores momentos.

À benção Klely, que no iniciozinho de tudo, contribuiu para que minha vontade de seguir em frente não fosse interrompida em meio às dúvidas e receios.

À benção Tia Cristina, com sua alegria que contagia e as conversas que me fortaleciam.

À benção Flor, Antero e os nossos grandes encontros que a música proporcionou.

À Dona, minha pequena grande amiga portuguesa. Pelo companheirismo, pelo abraço maternal e pelo “eu sei que tu consegues” de sempre.

À benção a minha Martolina, por chegar colorindo os meus dias... À amizade e à dança que nos encanta!

Às meninas do mestrado, pela cumplicidade, amizade e pelo crescimento.

Aos professores pela dedicação a ensinar. Em especial à Ana Macara e à dança que nos levou para fora das salas.

À benção ao meu orientador Daniel Tércio, pelas aulas inesquecíveis, pela confiança e pela mão estendida de sempre.

À benção a Andrea Jabor e a Companhia Arquitetura do Movimento, pela abertura, pela generosidade e ao encanto dos seus sambas! Ao Mestre Manoel Dionísio e à Escola de Mestre-Sala, Porta Bandeira e Porta-Estandarte, pela ternura com que me recebeu para me ensinar sobre a linda dança do casal.

À benção ao samba, aos sambistas e aos sambas que aprendi. À benção porque é felicidade, pensamento em Ventura, sorriso bom, braços abertos e pés em voo.

À benção a Deus, que com sua infinita humanidade, me proporcionou tudo isso.

RESUMO

Esta pesquisa está direcionada para os modos de fazer da dança contemporânea e suas mobilidades. Para tanto, focou no estudo da *Trilogia do Samba*, dirigida e coreografada pela carioca Andrea Jabor através da *Companhia Arquitetura do Movimento*.

A concentração da *Trilogia* nas matrizes do samba (samba de terreiro, samba de partido-alto e samba-enredo), convocadas no Dossiê elaborado pelo IPHAN, que reconhece o samba como Patrimônio Imaterial Cultural da Humanidade, levou-nos a desenvolver uma reflexão pautada em conceitos como a contemporaneidade, tradição e identidade.

Com isso, o intuito foi perceber como aconteceu o cruzamento entre os territórios do samba com o fazer contemporâneo de Andrea Jabor, incidindo sobre a relação entre tradição e contemporaneidade.

Palavras-chave: dança contemporânea, samba, tradição, identidade, Andrea Jabor, coreografia brasileira

ABSTRACT

This research is directed to methods of making contemporary dance and their mobilities. Therefore, the study focused on the Samba Trilogy, directed and choreographed by Andrea Jabor from Rio de Janeiro by Company Architecture Movement.

The concentration in the matrix trilogy samba (samba de terreiro, samba de partido-alto and samba-enredo), called the dossier prepared by IPHAN, which recognizes the samba as Intangible Cultural Heritage of Humanity, led us to develop a guided reflection on concepts such as contemporary, tradition and identity.

Thus, the aim was to understand how it happened the intersection between the territories of the samba with making contemporary Andrea Jabor, focusing on the relationship between tradition and contemporaneity.

Key-words: contemporary dance, samba, tradition, identity, Andrea Jabor, brasilian choreography

ÍNDICE

AGRADECIMENTOS	i
RESUMO	iii
ABSTRACT	iv
ÍNDICE DE FIGURAS	vii
I. INTRODUÇÃO	01
1. Por onde ando.....	01
2. <i>Laços</i>	03
3. Nós.....	08
II. METODOLOGIA	10
4. Quadro Teórico.....	10
4.1. Ser Contemporâneo.....	10
4.2. Tradição e Identidades.....	20
5. A Prática Teórica.....	25
5.1. Corpomídia e as Cinco Peles.....	27
5.2. Antropofagia Cultural.....	31
6. A Prática de Terreno.....	36
6.1. Samba e seus contextos.....	36
6.1.1. Samba de Terreiro.....	44
6.1.2. Samba de Partido-Alto.....	49
6.1.3. Samba-Enredo.....	52

III.	ARQUITETURAS QUE SE MOVIMENTAM.....	57
7.	Andrea Jabor e a Companhia Arquitetura do Movimento.....	57
8.	<i>Com que roupa eu vou, pro samba que você me convidou?.....</i>	<i>60</i>
9.	A Trilogia do Samba.....	73
9.1.	Sala de Estar: As Cinco Peles do Samba.....	73
9.2.	A Cruz, o Xis e o Esplendor.....	91
9.3.	Arquitetura do Samba: A dança do Mestre-Sala e Porta- Bandeira.....	106
9.4.	Processos Negociais.....	118
IV.	PALAVRAS FINAIS.....	125
V.	FONTES DE ESTUDO.....	129
VI.	ANEXOS.....	135
10.	DVD Sala de Estar: As cinco peles do samba.....	135
11.	DVD Ao Samba: A cruz, o xis e o esplendor.....	136
12.	DVD Arquitetura do Samba: A dança do mestre-sala e porta-bandeira.....	137

ÍNDICE DE FIGURAS

Fig.1	<i>Abaporu</i> . Pintura, 1928. Tarsila do Amaral.....	31
Fig. 2	<i>Oficina de Samba de Terreiro no Centro Coreográfico do Rio de Janeiro</i> . Foto, 2009. Elisa Hugueney.....	46
Fig. 3	<i>Encontro “A dança e o canto dos atabaques”</i> . Foto, 2012. Elisa Hugueney...51	
Fig. 4	<i>Adereços de Carnaval</i> . Desenho, 2013. Renata Carvalho.....	57
Fig. 5	<i>Samba em Terreiro</i> . Pintura, s.d. Heitor dos Prazeres.....	60
Fig. 6	<i>Crianças em aula</i> . Foto, 2012. Rafael Ferreira.....	68
Fig. 7	<i>Casal de crianças em aula</i> . Foto, 2012. Rafael Ferreira.....	69
Fig. 8	<i>Casal do nível intermediário em aula</i> . Foto, 2012. Rafael Ferreira.....	69
Fig. 9	<i>Casal do nível avançado em ensaio</i> . Foto, 2012. Rafael Ferreira.....	70
Fig. 10	<i>Sala de Estar: As cinco peles do samba</i> . Desenho inicial no chão com fita branca, 2007. Andrea Jabor.....	73
Fig. 11	<i>Primeiros momentos. Sala de Estar: As cinco peles do samba</i> . Foto, 2007. Dalton Valerio.....	75
Fig. 12	<i>Passista em Sala de Estar: As cinco peles do samba</i> . Foto, 2007. Dalton Valerio.....	80
Fig. 13	<i>Sala de Estar: As cinco peles do samba</i> . Outros desenhos no chão com fita branca, 2007. Andrea Jabor.....	86
Fig. 14	<i>Cena final Sala de Estar: As cinco peles do samba</i> . Foto, 2007. Dalton Valerio.....	89
Fig. 15	<i>Ao Samba: A cruz, o xis e o esplendor</i> . Desenhos no chão com fita branca, 2009. Andrea Jabor.....	91
Fig. 16	<i>Cena inicial Ao Samba: A cruz, o xis e o esplendor</i> . Foto, 2009. Elisa Hugueney.....	94
Fig. 17	<i>Percussão corporal em Ao Samba: A cruz, o xis e o esplendor</i> . Foto, 2009.. Elisa Hugueney.....	98

Fig. 18	<i>Referência a Malandros. Foto, 2009. Elisa Hugueney.....</i>	101
Fig. 19	<i>Sambista sob guarda-chuva iluminado. Foto, 2009. Dalton Valerio.....</i>	102
Fig. 20	<i>Mestre Dionísio em bailado. Arquitetura do Samba: A dança do mestre-sala e porta-bandeira. Foto, 2010. João Braune.....</i>	108
Fig. 21	<i>Aprendiz de casal de mestre-sala e porta-bandeira? Foto, 2010. Dalton Valerio.....</i>	111
Fig. 22	<i>Sapateadora. Arquitetura do Samba: A dança do mestre-sala e porta-bandeira. Foto, 2010. João Braune.....</i>	114
Fig. 23	<i>Cena final em referência à evolução de uma Escola de Samba. Foto, 2010. Vantoen Pereira Júnior.....</i>	115

I - INTRODUÇÃO

1. Por onde ando

O caminho é iniciado por uma rede. Uma rede que se forma porque coisas acontecem a toda hora e vêm de todos os lados para irem para todos os lados. É o trânsito da arte, da vida que se movimenta incessantemente e quando você se desloca e olha de cima, vê as linhas que se cruzam e os pontos que se interceptam. E um desses pontos é o que nos interessa.

Um ponto que provocou a necessidade de ampliar a pesquisa relacionada aos modos de fazer da dança contemporânea, quando encontra, nesse caso, no samba carioca um caminho de pesquisa e criação a ser percorrido. E foi no seu mais recente trabalho, a *Trilogia do Samba*, que o fazer coreográfico de Andrea Jabor realizou esse encontro. O trabalho veio integrar o repertório da *Companhia Arquitetura do Movimento*, que tinha já no seu portfólio produção nos domínios das artes plásticas, literatura e tecnologia.

O samba é uma manifestação cultural que desde finais do século XIX atravessa e percorre o Brasil. Passou pelos terreiros, pelos blocos, pelo controle, pela resistência, profissionalização, popularização, sofreu mudanças, tomou o carnaval, as rádios, e hoje é um dos símbolos identitários mais fortes da nação brasileira.

Sendo assim, em 2007 o samba carioca foi reconhecido como Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade, através do *Dossiê Matrizes do Samba do Rio de Janeiro: Partido Alto, Samba de Terreiro e Samba-Enredo*, documento elaborado pelo IPHAN –

Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e desde então, a coreógrafa pesquisa esse terreno.

Andrea concentrou-se nesses traços identitários e o resultado deu origem aos trabalhos: *Sala de Estar: As Cinco Peles do Samba* (2007); *Ao Samba: a Cruz, o Xis e o Esplendor* (2009) e *Arquitetura do Samba: a dança do Mestre-Sala e Porta-Bandeira* (2010), o que veio a somar ao repertório plural da Companhia.

A dissolução de fronteiras, no sentido de “mover-se livremente entre os territórios simbólicos de diferentes identidades” (Hall, 2009, p.88), ou seja, de estarmos tratando de um objeto que tem na sua concepção terrenos com estéticas e influências diferentes é o que desencadeia essa pesquisa, assim como o entendimento de que o encadeamento do olhar coreográfico contemporâneo com o universo do samba, nesse caso, é reflexo dos modos de funcionamento do corpo e deste na contemporaneidade.

2. Laços

A *Arquitetura do Movimento*, companhia em questão, trabalha com a produção em dança contemporânea, o que, conseqüentemente, requer reflexões acerca da contemporaneidade e da produção em dança contemporânea. Perguntas acerca desse universo conduziram a uma literatura que dá tratamento a esse tema, não fixando uma resposta, mas conduzindo a possíveis soluções e a novos questionamentos.

Assim sendo, no *Quadro Teórico* deste estudo é convocada a perspectiva do que é ser contemporâneo de Giorgio Agamben (2009) quando este reflete sobre a relação do homem com seu tempo, ampliando a ideia de que temos que estar com o olhar completamente voltado para o tempo em que vivemos, mas mais que isso, é sabermos nos deslocar dele.

Esse olhar atento, atitude marcadamente atribuída à arte contemporânea, reflete-se nos modos de fazer da dança contemporânea, e para isso cruza-se com as perspectivas de Simone Gomes (2009), Denise Siqueira (2006) e Laurence Louppe (2012), as quais contribuíram para questões voltadas para a complexidade do corpo, tais como as diversas técnicas corporais, fundamentais para compreender os diferentes modos de fazê-la, o seu caráter polissêmico, o trânsito incessante entre o estabelecido e o provisório, e a poética, quando provoca no outro a possibilidade da construção de sentidos plurais.

Dois outros importantes conceitos para a pesquisa foram os de Tradição e Identidade. Nesse caso, eles derivam do terreno do samba, em si mesmo, e introduzem questões acerca do caráter da tradição, já que o próprio samba encontra-se entre o trânsito da preservação de costumes e tradições e os deslocamentos provocados no decorrer do tempo que alteram o que para muitos deveria ser imutável.

O que define uma tradição? Qual sua relação com o tempo, com o presente, com o passado? Discussões sobre esse tema levantadas por Eric Hobsbawn (2012) e o seu contínuo interesse pelas tradições, quando questiona sua inventividade, são trazidas para dar suporte aos questionamentos levantados que se relacionam ao jogo de articulação com os elementos *tradicionais* do samba.

O samba é um dos símbolos culturais que mais representa o Brasil e carrega em si uma forte relação identitária com a cultura brasileira. Ao dizer *Eu sou sambista*, sendo sambista, o outro não é, e não sendo, como se dá a relação de pertencimento a essa identidade? Como se concebe a identidade na contemporaneidade? Existe uma homogeneidade na construção interior da identidade do samba?

Stuart Hall (2009, 2011) questiona qualquer estrutura fixa de identidade, à medida que essa construção é feita historicamente, através das negociações e desestabilizações que acontecem a todo momento nos diferentes momentos da vida. E então, traz os sistemas culturais como atuantes nas mobilidades de identidade do sujeito. Com isso, se um sujeito tem identidades móveis, que se articulam com os fatos ao longo da sua vida, como manter a homogeneidade, por exemplo, nos costumes e tradições que identificam o samba?

Seguidamente, na *A Prática Teórica* serão trazidos os conceitos que se relacionam com o estudo do corpo e sua relação com o entorno. Considerando aqui, a necessidade de entender como aconteceu a negociação entre os corpos que transitaram entre modos de fazer das duas diferentes narrativas: as práticas do samba, sua movimentação, rituais e a utilização de seus elementos, com a perspectiva de criação em dança contemporânea, quando da sua atitude investigativa no tratamento dos seus temas.

Para tanto, recorreu-se ao conceito de Corpomídia proposto por Helena Katz (1999) e Christine Greiner (2012), ao entenderem que o corpo se relaciona com seu entorno por

um trânsito incessante de informações que são negociadas no próprio corpo e transformadas em corpo.

Outro conceito que será apresentado é o de *Cinco Peles*, pois foi através dessa formulação elaborada pelo arquiteto e artista plástico austríaco Friedensreich Hundertwasser, que a coreógrafa iniciou a concepção do primeiro trabalho da Trilogia, *Sala de Estar: As Cinco Peles do Samba*. O conceito baseia-se em perceber as esferas a que estamos relacionados, para então, encontrar caminhos que desenvolvam modos melhores de sermos para estarmos em harmonia com o ambiente.

As reflexões acerca da *Trilogia* remeteram também ao conceito de Antropofagia Cultural, proclamado em 1928 pelo modernista brasileiro Oswald de Andrade, como um possível caminho para entender por quais esferas perpassam a atitude da coreógrafa ao adentrar nesse terreno e fazer dele seu objeto de pesquisa para criação.

Em *A Prática de Terreno* é sustentado teoricamente por uma bibliografia relacionada ao samba, que atravessam questões relacionadas ao seu significado dentro da cultura brasileira, sua relação com o tempo presente, com o tempo e suas dinâmicas. Passa pelo que se chama de *identidade* brasileira, mesmo transitando numa *hierarquia* cultural devido ao seu caráter *popular*; desenvolve discussões em torno da manutenção de suas tradições, o que para muitos sambistas, está se perdendo; a relação com Escolas de Samba e questões que fizeram desse universo um campo amplo de discussão dando suporte para tentar entender como aconteceram as articulações encontradas na *Trilogia do Samba* e como isso reflete no fazer da dança contemporânea e na contemporaneidade.

Para tanto, a rede foi sendo feita através de autores como Renata de Sá Gonçalves (2008) em seu estudo sobre os ranchos carnavalescos do Rio de Janeiro do fim do século XIX e primeiras décadas do século XX, ao traçar um caminho pelo popular,

através desses ranchos e sua relação com a dinâmica cultural da cidade e o uso social do espaço urbano como fundamental para a ampliação das redes de vivências e práticas.

As contribuições vieram também de Sérgio Cabral (2011), estudioso e conhecedor do samba e do carnaval carioca, através de um apanhado histórico, cheio de histórias dos seus protagonistas, do estudo antropológico lançado por Roberto DaMatta (1997), quando tenta elucidar a compreensão dos dilemas da sociedade brasileira, através de festas como o carnaval e Hermano Vianna (2012), que vai ao encontro da complexa rede formada até o samba ser transformado em símbolo de identidade nacional. Um processo longo e repressor, mas que viveu entre as décadas de 20 e 30 um momento onde o desejo da existência de uma brasilidade era criado e sugerido através das manifestações artísticas que viriam a ser determinantes na concepção do que hoje temos como identidade nacional.

Foi trazido o aprofundamento de Roberto M. Moura (2004), quando percorre as rodas de samba e desvenda questões desse universo da cultura popular, trazendo o entendimento da sua relação com o que se designa erudito, e o que poderia vir a ser oposição, encontra uma complementação, quando entende o samba como um espaço para pensar a sociedade brasileira. E o estudo mais específico de Walnice Nogueira Galvão (2008) relacionado ao carnaval carioca, sua importância e seus desdobramentos dentro da cultura brasileira. Dentro disso, percorre os carnavais de rua e chega ao sambódromo do Rio de Janeiro e levanta o problema da *domesticalização* do carnaval de rua e o afastamento que se criou entre o público e o carnaval com sua ida para o Sambódromo.

Além de Muniz Sodré (1998) quando busca o significado do samba na sociedade brasileira e encontra na cultura negra “as fontes geradoras de significação para o samba” (Sodré, p.9, 1998). Apesar de a ideia levar aos estudos Semiológicos, afasta-se um pouco da ideia formal e se deixa levar pelos caminhos que seu objeto o leva, como o

mesmo diz, assumindo “o risco do envolvimento ou da paixão” e assim, perceber a sobrevivência do samba no processo sistemático de afirmação da identidade negra desenvolvido no seu caminho de resistência.

Em *Arquiteturas que se movimentam*, traz a Coreógrafa e o trabalho dela junto à Companhia, além de um espaço chamado *Com que roupa eu vou, pro samba que você me convidou?* que trata do caminho de chegada à *Trilogia*, além de abordar especificamente a aproximação da coreógrafa com o Mestre Manoel Dionísio, diretor da Escola de Mestre–Sala, Porta–Bandeira e Porta-Estandarte, onde foi laboratório da Companhia para a realização do terceiro trabalho.

E finalizando essa parte, um estudo sobre a *Trilogia* numa análise interpretativa das obras, separadamente, além de uma análise contextual e os desdobramentos que elas trazem em *Processos Negociais*, relacionados aos conceitos apresentados. O olhar é voltado para o samba, sua movimentação e aos elementos que foram trazidos aos trabalhos, aos sentidos atribuídos e como se deu a inserção deles através desse recorte contemporâneo.

E na última e quarta parte, *Palavras Finais*, será trazida uma possível resposta à pergunta levantada em torno do objeto, além das proposições e possíveis e novos questionamentos.

3. Nós

O interesse na pesquisa em dança contemporânea e seus diferentes modos de fazer encontrou no trabalho em questão um campo interessante para pensar e analisar esses fazeres.

A aproximação com o objeto de pesquisa trouxe o desejo de tentar buscar quais redes foram formadas entre aqueles que participaram dos encontros territoriais. Nesse ponto percebeu-se a necessidade de desenvolver uma reflexão que passasse pela revisão crítica de um quadro teórico em que se mesclassem conceitos como o de contemporaneidade, tendo em vista o campo de trabalho e de pesquisa da coreógrafa Andrea Jabor juntamente à Companhia; de arte e de dança contemporânea, reflexos da sua produção, e também de questões da tradição e da identidade foram colocadas em inter-relação, visto que o próprio terreno do samba passa por tais domínios.

Um campo de pesquisa fundamentalmente comprometido com questionamentos, na procura por novos caminhos encontrou-se com um *universo* que constantemente busca a manutenção de suas tradições e costumes, como caminho para se manter vivo. O que poderia ser movimentos antagônicos é pensado como possibilidade de conciliamentos a outros ecos.

A partir disso, o problema que orienta este estudo é formulado da seguinte maneira: Considerando a obra coreográfica de Andrea Jabor, que tipo de ligação entre o samba e a dança contemporânea é possível identificar? Sobre esta pergunta uma outra perscruta nas suas dobras: como acontece a relação entre a tradição e contemporaneidade?

Dentro dos conceitos trazidos, surgiram outros que se relacionam com o foco do trabalho: O que seria ser contemporâneo? Qual o comportamento do corpo contemporâneo em sua contemporaneidade? Quais os caminhos percorridos daqueles

que se aventuram pela arte contemporânea? O que determina uma obra ser contemporânea? Como trabalha a dança contemporânea?

Como se dá a relação de corpos sempre em trânsito quando se desloca para um terreno com *características próprias*? Como as informações cruzadas na dissolução de fronteiras proposta entre as duas narrativas em questão foram negociadas nesses corpos? Como se percebe isso em cena? Que corpos são trazidos?

Qual o caráter atribuído à atitude da coreógrafa ao evidenciar em cena *elementos*, protagonistas e comportamentos do samba? A opção pelo samba e de trazer em cena *costumes e tradições* do que chamamos de universo do samba, incide numa necessidade de afirmá-lo como identidade nacional? Revela-se como um caráter de manutenção e reafirmação dessas tradições?

Sendo assim, que qualidade se percebe nessa busca? A atitude da coreógrafa pode ser designada como antropofágica, no sentido de que se alimenta da própria cultura brasileira para sua produção artística? Ou é à dança contemporânea que se deve atribuir esse caráter?

Para além de fixar respostas para cada pergunta, tentou-se encontrar um caminho para que possibilitasse compreender os cruzamentos percebidos na *Trilogia*, se os antagonismos foram reforçados ou não, e perceber a obra através dos “retornos e ressonâncias”, como sugere Louppe, eliminando a ideia de dar e receber, propondo a partilha, o encontro, reforçando que a arte não tem um papel estático e definitivo, mas que consegue também conduzir a lugares desconhecidos, a diferentes percepções, intervindo diretamente no interlocutor.

II – METODOLOGIA

4. Quadro Teórico

4.1. Ser contemporâneo

A abordagem teórica que estrutura essa pesquisa baseia-se em reflexões acerca da contemporaneidade, dança contemporânea, tradição e identidade. Os modos de fazer na criação em dança contemporânea e a presença do samba nesse trabalho indicaram as reflexões nesse sentido. E a primeira pergunta dentro dessa perspectiva foi o que viria a ser contemporâneo, o que se entende como um ser contemporâneo e como se percebe o comportamento do contemporâneo dentro da sua contemporaneidade.

Apesar de fundamentar seu pensamento sobre o que é ser contemporâneo em áreas como astrofísica, neurofisiologia e moda, Agamben expõe algumas das suas inquietudes acerca da condição do *contemporâneo* em uma aula do curso de filosofia da Faculdade de Veneza no ano de 2007. Assim, traça seu caminho através de um poema que reflete a necessidade de retorno, o olhar para trás sem poder mais viver, e não só, exige um olhar atento ao seu tempo, mesmo tendo este, e justamente por isso, como simbolicamente diz o poeta, “o seu dorso fraturado”. É aqui que exatamente onde nos encontramos.

O entendimento do que é ser contemporâneo trazido pelo filósofo, quando este reflete a relação do homem com seu tempo através desse deslocamento, o olhar para trás e o confronto com a ideia de que temos que estar completamente de acordo com nosso tempo, é o centro da reflexão.

É um trânsito que permite uma visibilidade maior e um entendimento crítico das relações que acontecem nesse fluxo. O olhar é fixo no seu tempo, é nele que se vive, no

entanto, é onde devemos nos questionar e ampliar nosso olhar. Saber transitar e se afastar quando necessário e, nesse deslocamento, diagnosticar não só a *luz* do tempo, mas, principalmente, suas *trevas*, aquilo que irá provocar esses questionamentos e levar seu olhar a outros tempos, relacionando-os, para que a luz do seu não o cegue.

O contemporâneo é aquele que percebe o escuro do seu tempo como algo que lhe concerne e não cessa de interpelá-lo, algo que, mais do que toda luz, dirige-se direta e singularmente a ele. Contemporâneo é aquele que recebe em pleno rosto o facho das trevas que provém do seu tempo. (Agamben, 2009, p.64)

O anacronismo trazido por Agamben (2009, p.59) sugere que o homem contemporâneo é aquele que estabelece “uma relação singular com o próprio tempo, que adere a este e ao mesmo tempo toma distâncias”, pois é este deslocamento que fará com que a visão sobre seu tempo seja clarificada, conseguindo assim, diagnosticar a “íntima obscuridade” (Agamben, 2009, p.64) do seu tempo. Saber distanciar remete a uma espécie de maturidade, já que se trata de uma atitude que nos reposiciona para tentar perceber além do que se vê, da comodidade, perceber as ranhuras, o incômodo, conseguindo somente com o deslocamento diante do seu próprio tempo, já que para Agamben (2009, p.59):

Aqueles que coincidem muito plenamente com sua época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela.

Um poema escrito em 1923 pelo poeta russo Osip Mandelstam chamado *O Século* é chamado para reforçar uma questão colocada pelo filósofo quando relaciona a vida do contemporâneo com sua noção de poesia. Recorre porque o próprio poeta relaciona-se com o tempo por dois vieses, a fratura e a sutura, inerentes ao tempo histórico e ao tempo do homem. Essa relação tem um caráter instável e impede de perceber uma origem, e isso o poeta demonstra quando, através do seu dorso fraturado, é que o tempo ou século, no poema, volta-se para trás para ver suas pegadas.

O Século¹

Meu século, minha fera, quem poderá
olhar-te dentro dos olhos
e soldar com o seu sangue
as vértebras de dois séculos?
Enquanto vive a criatura,
Deve levar as próprias vértebras,
Os vagalhões brincam
Com a invisível coluna vertebral.
Como delicada, infantil cartilagem
É o século neonato da terra

Para liberar o século em cadeias
Para dar início ao novo mundo
É preciso com flauta reunir
Os joelhos nodosos dos dias.

Mas está fraturado o teu dorso
Meu estupendo e pobre século.
Com um sorriso insensato
Como uma fera um tempo graciosa
Tu te voltas para trás, fraca e cruel
Para contemplar as tuas pegadas.

Imageticamente falando, Mandelstam reforça que a atenção ao próprio tempo é imprescindível para perceber sua fratura e tentar suturá-la, sendo o poeta, o contemporâneo, aquele que deve “soldar com seu sangue o dorso quebrado do tempo” (Agamben, 2003, p.60), correspondendo ao pensamento contemporâneo desenvolvido por Agamben, quando traz o contemporâneo como alguém que deve ter além do olhar fixo no seu tempo, saber se deslocar para perceber suas sombras, aquilo que se tenta

¹ Tradução direta do texto italiano *Che cos'è Il contemporâneo?*

esconder quando a luz pode cegar e, conseqüentemente, questionar, transformar e “colocá-lo em relação com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história, de ‘citá-la’ (...)” (Agamben, 2003, p.72).

Através do poema de Mandelstam, a abordagem de Agamben sobre a relação do homem com o tempo e a contemporaneidade, clarifica essa necessidade de retorno, do olhar voltado para o escuro, pois traz a relação do poeta com o tempo, a relação dos tempos, passado e presente, colocando-o como uma *fratura*, “aquilo que impede o tempo de compor-se” (Agamben, 2009, p.61). É como se o questionamento, o ato de mover-se entre essas relações e a partir delas agir ativamente no seu próprio tempo, desestabilizasse qualquer linearidade histórica, a qual é construída de forma inquietante, por aqueles que nela verdadeiramente atua, sem saber ainda o que está por vir.

O poeta traz a ideia de incompletude e provisoriedade da história, porque nela existe uma presença que se ausenta, pois na contemporaneidade existe a fratura que precisa ser suturada, quando “o século recém-nascido, com um gesto quase impossível para quem tem o dorso quebrado quer virar-se para trás, contemplar as próprias pegadas” (Agamben, 2009, p.61), sendo esta a última imagem trazida por Mandelstam em seu poema.

Esse movimento de olhar para trás, ao que Agamben chama de retorno, é algo constantemente repetido, pois o caráter provisório do presente, da contemporaneidade para o seu contemporâneo e a fratura que precisa ser suturada nunca permite fundar uma origem, para assim, “entrever um limiar inapreensível entre um *ainda não* e um *não mais* e compreender a modernidade como imemorial e pré-histórica. São algumas das fraturas, das cisões no tempo com as quais o sujeito, o poeta, tem que lidar” (Agamben, 2009, p.20).

No entanto, nessa movimentação, ele não retorna vazio. É com ela que se marca uma atitude de maturidade do ser contemporâneo que mais do que fixar-se ao seu tempo,

desloca-se nele. O jogo com o tempo colocado como uma característica marcante no comportamento do indivíduo na contemporaneidade e o olhar atento a ele faz-se desdobrar na atitude estabelecida por Andrea Jabor, quando, através da criação em dança contemporânea, incide seu olhar para o samba.

O samba funciona como um dos símbolos que mais marca a cultura brasileira. Apesar da origem cronológica e espacial ainda render discussão, o que importa aqui são as memórias que não se perderam no tempo, um passado que está presente não só na memória, mas nos batuques que atravessam o país. Um passado que é retorno, quando além dele ainda estar presente na cultura brasileira, a própria atitude da coreógrafa faz esse trânsito com o passado que está presente e com olhar no presente, busca esse passado.

“A distância – e, ao mesmo tempo, a proximidade - que define a contemporaneidade tem o seu fundamento nessa proximidade com a origem, que em nenhum ponto pulsa com mais força do que no presente” (Agamben, 2006, p.69). É uma busca que, de acordo com o próprio Agamben, não se limita a saudar o passado nem revivê-lo, mas olhar para o futuro através da capacidade de repensar seu presente.

A opção por algo que mesmo fazendo parte de uma longa história dentro da cultura popular brasileira, muitas vezes submetido a uma condição de significância questionada, instiga a analisar essa aproximação, pois é à produção de arte contemporânea que se delega o papel de refletir o seu tempo e suas inquietações. Esse papel poderia ficar comprometido e incompleto se a mesma ignorasse a sua relação, não só com questões que envolvem seu próprio tempo, como as diferentes manifestações artísticas, independente de hierarquias, mas também se não desenvolvesse um olhar crítico, de busca e aprendizados.

O caráter questionador e revelador atribuído à arte contemporânea revelam-se, nesse caso, no “desafio [da dança contemporânea] de transitar no limiar entre o estabelecido e

o provisório, entre a institucionalização e a liberdade criativa, entre a repetição e a diferença” (Gomes, 2003, p.118).

Dentro dessa perspectiva, a dança contemporânea é trazida por Denise Siqueira como um sistema complexo de comunicação e do corpo, sob vários pontos de vista, sendo o que materializa esse pensamento dentro de um sistema cultural. Ela enfatiza a dança contemporânea como um espaço onde os diversos conceitos, as diferentes técnicas corporais, diretamente ligadas à dança ou não, mas que transitaram pela história do corpo, foram e ainda são fundamentais para compreender os diferentes modos de fazê-la.

O estudo traz também Simone Gomes e Laurence Louppe. A primeira traz o caráter polissêmico da dança contemporânea, quando, articulando-se entre o estabelecido e o provisório, provoca ainda mais possibilidades de sentidos. No entanto reflete, que se de um lado existe a necessidade de adentrar pelo desconhecido, pela pesquisa de movimento que possa ampliar o vocabulário buscando uma linguagem mais autoral e mais vinculada ao discurso pretendido, por outro lado, corre-se o risco de gerar novos códigos, baseados na repetição desses novos elementos.

Laurence Louppe faz uma análise da dança contemporânea e sua relação com quem assiste, refletindo sua ação no imaginário, as percepções, o que ela vem a chamar de poética. Traz seu aspecto complexo e plural como características que contribuem não só para refletir o mundo, mas como possibilidade de configurá-lo, pois esse processo acontece no corpo e esse é que, através de suas ações, constrói formas e sentidos.

Conduz seu caminho através do encontro com a poética, sendo ela não só de caráter observador, do que emerge do contato com a obra, mas as transformações que acontecem no campo observado. A poética revela “o caminho seguido pelo artista para chegar ao limiar artístico” (Louppe, 2012, p.27) e, além disso, o ponto que conseguimos passar para sentir o que vai além do que conseguimos ver.

Esse caráter de particularidade diante da relação com o corpo (ou corpos), presente na dança contemporânea fortalece seu caráter investigativo, questionador, transitório, plural, pois “a dança contemporânea nasceu a partir da quebra de verdades estabelecidas sobre o conceito de dança e da transgressão aos modelos considerados ideais (...)” (Gomes, 2003, p.116) fundamentando-se na condição do universo contemporâneo da arte: caminhos permeáveis e abertura de limites nos modos de pensar e fazer.

A busca relaciona-se com a ideia de rede, de articulações, com a não dependência do outro, com a abertura de possibilidades e caminhos a serem percorridos. A dança contemporânea ressoa um tanto abrangente e ao mesmo tempo unificadora. Os discursos não são iguais, mas estão à procura de questionamentos, de proposições.

Abrange porque propõe possibilidades inimagináveis ao se pensar no fazer em dança e, com isso, os corpos estão cada vez voltados a uma pesquisa incessante de tais possibilidades. Ao mencionar possibilidades, não se trata apenas de níveis de dificuldade de execução, mas às referências presentes na movimentação que se percebe “nas escolhas, nos olhares, no relacionamento com o outro e na forma de encenar” (Marinho e Vicente, 2006).

Talvez seja sensato trazer a fala de Siqueira (2006, p.107) quando esta diz que “a dança contemporânea é hoje uma construção estética consistente, embora difícil de conceituar”. Sensato no sentido de que, a concordância com ela reflete a postura desse trabalho, no entendimento da dança contemporânea como um vasto campo de estudo, onde não há fixações de limites nos seus modos de pensar e fazer, mas um lugar de descobertas, onde se percebe uma produção incessantemente comprometida com a pesquisa do corpo em movimento, em que ele “seja ao mesmo tempo sujeito, objeto e ferramenta do seu saber, e é a partir dela que outra percepção e uma outra consciência do mundo poderão emergir (Louppe, 2012, p. 21).

Difícil porque, apesar da mesma colocar que o desenvolvimento da sua pesquisa encontrada no seu livro *Corpo, Comunicação e Cultura: a dança contemporânea em cena*, onde entende que o corpo do dançarino contemporâneo é reflexo dos “‘contágios’ culturais através de trejeitos, gestos e posturas” e que com isso, “a dança deve ser pensada como um fenômeno resultante de uma rede de influências e interferências” (2006, p.7), ela responde de modo particular, e essa particularidade não permite que se encontre um caminho linear que caracterize o seu fazer.

Mais do que respostas, a dança contemporânea faz perguntas que instigam o sua realização. A linguagem pode ser revelada a cada experimentação e necessidade. Não há regras que delimitem como começa ou termina cada criação e seus modos de fazer. Lia Rodrigues, em palestra², revelou que seu então trabalho não partiu de um tema, mas que este apareceria durante o processo de experimentação. Esse é um processo de criação em dança, mas qual técnica utilizar para se fazer um trabalho que não se sabe exatamente qual é? Ou, como articular as técnicas com as necessidades do discurso?

Toda vez que tive algo a dizer, eu o disse da forma que julguei certa. Motivos diferentes exigem técnicas diferentes. Isso não implica nem evolução nem progresso mas um acordo entre a ideia que se deseja expressar e os meios que deseja expressá-la. (PICASSO citado por GERLINGS, 2008, p.150)

Esse questionamento também é colocado por Nirvana Marinho e Valéria Vicente (2006), quando trazem o processo de absorção de referências como algo contínuo e que isso dificultaria a elaboração de uma técnica para a criação coreográfica. Técnica é comumente associada a um sistema direcionado em função do que já fora estabelecido como regra, mas em se tratando de criação, no caso, em dança, o conceito de técnica reconfigura-se a partir das intolerâncias e inquietações, como fala Nirvana em uma das mensagens eletrônicas³ *Sobre a intolerância* (2005): “(...) a possibilidade de encontrar

² Itaú Cultural – Rumos Aracaju / 14-04-2009

³ Texto produzido em emails e editado por Wagner Schwartz e Nirvana Marinho. Setembro, 2003. Publicado no www.idanca.net em 20/10/2005.

uma nova pausa, um novo desenho no espaço e de estar nesse estado observador é que abre caminhos para esse estado de criação e experimentação”.

O corpo é constituído por ideologias, por leituras, pelas técnicas ensinadas, e a definição de estruturas revela-se num trabalho constante de descoberta da identidade, de uma linguagem. Mas definir não é uma regra, é uma busca natural para, quem sabe, responder às exigências cotidianas de quem busca na arte respostas para suas perguntas. Antes de responder, se responder, a arte sugere, propõe, cria, recria e faz perguntas que nem sempre tem respostas, mas tem estudo.

Helena Katz (2006) é enfática, ao dizer que antes de começar qualquer conversa em dança, é preciso que esta nunca seja reduzida aos efeitos que produz em nós. O tratamento deve ser ampliado. A produção em dança é mais que o efeito visual ou emocional que ela é capaz de causar. Na proposta contemporânea, as perguntas são feitas porque se estuda dança e os modos de fazê-la. Por trás do “estranho” e do “não entendível”, expressões comumente verbalizadas ao assistir dança contemporânea, performances, improvisações, existem pesquisas para aquele resultado, que nem sempre é final, é a construção de um discurso ou de modos de fazer, mas não é a dança pela dança, o movimento pelo movimento, é intenção em ações corporais.

A intenção nem sempre é pré-meditada ou está inteiramente na capacidade deliberativa do coreógrafo. O professor e pesquisador Paulo Paixão (2007) em seu artigo, cita os parâmetros relativos ao fazer arte contemporânea de Michael Archer, historiador da arte contemporânea, os quais revelam certo padrão nas características de fazer dança contemporânea, tais como, as diferenças nos estilos, desmistificação da aura da obra de arte, a utilização de elementos diferenciados para sua criação, enfim, tópicos encontrados constantemente na dança contemporânea e que nos instiga a se perguntar se existem parâmetros para sua construção e que tendências são essas.

A tentativa de se afastar de tais tendências para não cair na mesmice e, assim, criar o diferente, revela-se um tanto tentador a quem está à procura do novo para produzir. As influências são inevitáveis, mas não são pontos negativos. São elas também que vão abrindo caminhos para novas ideias e conduzem os olhares de quem trabalha com dança a analisar as perspectivas da produção nessa área.

A discussão sobre técnica em dança e criação coreográfica parece inesgotável e todas as diferenças de opiniões e modos de produção só fazem da dança um objeto de estudo cada vez mais intrigante e mais criativo, e cada trabalho fortalece os diferentes caminhos que convergem em um ponto unificador: enfatizar a dança como área de estudo, de comunicação, de ideologias e como algo que estará, paralelamente, ligado às transformações humanas.

Através dessas reflexões, apoiamos esse estudo do cruzamento do samba com a dança contemporânea através da análise da *Trilogia do Samba*. A inquietação presente nas produções de dança contemporânea é observada também nos trabalhos em questão, quando parecem buscar novos entendimentos na relação com o samba e suas práticas. Gomes (2003, p.117) ressalta o fazer contemporâneo alargando seu sentido e não simplesmente designá-lo como um lugar onde “tudo pode”, para ela:

(...) não basta se jogar no chão, rolar, saltar, fazer contorções e espirais, vestir-se ou despir-se (como está na moda) para afirmar-se como artista contemporâneo. É preciso penetrar em toda esta complexidade do mundo contemporâneo e nas sutilezas e contradições, ficando atento e sincronizado com as simultaneidades e com as tentativas de discernimento.

A contemporaneidade, assim como a arte, está pautada nas relações de trânsito que existem entre os acontecimentos do dia a dia. A busca pelo outro ou a necessidade de ir até o outro, nesse caso, nas práticas do samba, levou-se a tentar entender como ele é visto a partir de conceitos relacionados à tradição e identidade. A Trilogia vem como campo de não só de encontros, mas como um lugar para perceber que tipo de relação se

percebe nesses encontros. Como o trabalho de uma coreógrafa, marcadamente pela pesquisa e produção em dança contemporânea, dialoga com as práticas do samba?

4.2. Tradição e Identidades

Convocadas pelo próprio terreno do samba, a Tradição e Identidade atravessam as discussões de Eric Hobsbawn, quando questiona a soberania da primeira diante do tempo e a percepção dela como uma coisa inventada, e de Stuart Hall, quando percebe nos Sistemas Culturais agentes mobilizadores da identidade do sujeito, ou seja, este passa a ser detentor de várias identidades.

As tradições atravessam o tempo e a história e não há, dentro dela, de acordo com Hobsbawn nenhum lugar ou tempo que não tenha ocorrido a *invenção* das tradições, quando diz que “inventam-se novas tradições quando ocorrem transformações suficientemente amplas e rápidas tanto do lado da demanda quanto do lado da oferta” (2012, p.11/12). É como se a existência de referenciais mantidos através do uso costumeiro, estabelecesse não só uma organização onde a tradição existe, mas também, assim, se sentissem pertencidos ao meio em que vivem, seja numa comunidade ou no seu país. *A tradição inventada* corresponde a

um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza real ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento de repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado. Aliás, sempre que possível, tenta-se estabelecer continuidade com o passado histórico apropriado. (Hobsbawn, 2012, p.8)

A intenção de permanência pelo tempo confronta-se com a ideia de mudança que o próprio tempo provoca, além do caráter provisório da contemporaneidade, atribuindo a ela um caráter superficial, descartável e instantâneo, seja nas relações entre as pessoas ou com as coisas. Apesar da mobilização por vezes trazida em discursos para que valores sejam resgatados e as relações sejam tratadas mais profundamente.

Aprofundando-se ou não, a tradição está vinculada à manutenção de características associadas à sua origem, resistentes ao tempo. E os costumes, frequentemente confundidos entre si, são diferenciados por Hobsbawn (2012, p.9) em suas designações, quando este faz um paralelo à função de juiz:

O “costume” é o que fazem os juízes; tradição (no caso, tradição inventada) é a peruca, a toga e outros acessórios e rituais formais que cercam a substância, que é a ação do magistrado. A decadência do “costume” inevitavelmente modifica a “tradição” à qual ele geralmente está associado.

A manutenção pode ser vista como algo que é uma fixação natural pelo tempo, que o atravessa e mesmo assim se mantém, ou como algo que suplantou o tempo através da imposição de vigência de práticas. No primeiro caso, escapa-se da denominação *inventada*, quando o historiador percebe que “não é necessário recuperar nem inventar tradições quando os velhos usos ainda se conservam” (2012, p.15).

O *costume* revela-se como algo adaptável, que tem um sentido de plasticidade. Para Hobsbawn “o costume não pode se dar ao luxo de ser invariável, porque a vida não é assim nem mesmo nas sociedades tradicionais” (2012, p.9) e confere a ele esse caráter móvel, no qual, os diálogos e as experiências vivenciadas pelo tempo confirmarão sua completa autonomia para mudar e se isentar de qualquer ação de controle imposta, garantindo da mesma forma a sua legitimidade.

A busca pela imutabilidade de uma tradição estimula a pensar no seu papel no lugar onde ela atua, assim como, o que provoca essa tentativa de relação fixa com o passado. O sentido de uma representatividade identitária assegurada em cada tradição inventada vagueia pela história e consolida as relações com a cultura nacional.

As culturas nacionais são compostas não apenas de instituições culturais, mas também de símbolos e representações. Uma cultura nacional é um discurso – um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que

temos de nós mesmos. As culturas nacionais, ao produzir sentidos sobre “a nação”, sentidos com os quais podemos nos identificar, constroem identidades. Esses sentidos estão contidos nas histórias que são contadas sobre a nação, memórias que conectam seu presente com seu passado e imagens que dela são construídas. (Hall, 2011, p. 51)

As tradições, através de seus costumes, vão estabelecendo diferentes relações com o tempo, com o passado, com o presente, com as pessoas e o sentido de identidade criado nessas relações, passa a ser também reestruturado quando desloca o sentido de identidade a uma esfera móvel e plural. Para Hall, “à medida que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente”. (2011, p.13)

Foi assim que os Estudos Culturais ampliaram e flexibilizaram o que se tentava definir como a identidade do homem moderno. Qualquer estrutura sólida que se quisesse definir parecia então, inviável, passando a se pensar nos sistemas culturais como determinantes para provocar alterações na identidade do sujeito, envolvendo questões de raça, nacionalidade e etnia, dissolvendo fronteiras através do cruzamento de redes cada vez mais constantes.

O trânsito de informações, as diferentes vivências, a articulação entre povos e todo esse ininterrupto fluxo de acontecimentos amplia a relação política existente entre sujeito – sociedade – nação, e a isso se designa como “sentimento de identidade e lealdade” (Schwarz citado por Hall, 2012, p.49), ou seja, “um sistema de representação cultural, (...) uma comunidade simbólica” (Hall, 2011, p.49)

Um sistema cultural que desenvolve essa relação de identidade com seus símbolos culturais e, com ela, o desejo de manutenção, é como se encontrasse uma espécie de porto, aquilo que vai designar de certa forma quem é e a que pertence. Mas não num sentido de posse ou cerceamento, mas como algo que tem por trás uma história, um

passado, um vínculo estabelecido numa trajetória que se relaciona com o que se vive hoje.

Essas relações cruzadas, toda essa rede móvel que fragmenta e desloca o sujeito, ao mesmo tempo em que gera o que se chama de crise de identidade, acaba por desenvolver uma espécie de equilíbrio, no sentido de conseguir com que as sociedades encontrem, à medida que o fluxo acontece, um meio de se manterem vivas. Assim como em Hall,

[As sociedades] são atravessadas por diferentes divisões e antagonismos sociais que produzem uma variedade de diferentes “posições de sujeito” – isto é, identidades – para os indivíduos. Se tais sociedades não se desintegram totalmente não é porque elas são unificadas, mas porque seus diferentes elementos e identidades podem, sob certas circunstâncias, ser conjuntamente articulados. Mas essa articulação é sempre parcial: a estrutura da identidade permanece aberta. (2011, p. 17-18)

Um símbolo cultural carrega em si o apelo identitário com seu local e com as pessoas desse local, assim como um conjunto de características que fortaleceram sua existência, permanência e fizeram dele integrante de um sistema cultural. Essa relação de pertencimento em Hall (2009, p.109) refere-se à uma “correspondência” que se mantém continuamente com o passado, de forma que “a utilização dos recursos da história, da linguagem e da cultura para a produção não que daquilo nós somos, mas daquilo no qual nos tornamos” vem a ser o modo como as coisas se transformam e não como algo que se repete.

[As identidades] surgem da narrativização do eu, mas a natureza necessariamente ficcional desse processo não diminui de forma alguma, sua eficácia discursiva, material ou política, mesmo que a sensação de pertencimento, ou seja, a “suturação histórica” por meio da qual as identidades surgem, esteja, em parte, no imaginário (assim como no simbólico) e, portanto, sempre em parte, construída na fantasia ou, ao menos, no interior de um campo fantasmático.” (Hall, 2009, p. 109)

No Brasil, a relação com o samba acontece, principalmente, com o reconhecimento dele como identidade nacional, sendo envolvido por uma história oscilante e por vezes

contraditória, carrega em si costumes que estão apoiados num conjunto de tradições que implicam na sua manutenção, seja ela através da inventividade, quando são criadas novas formas de se fazer e mesmo assim não deixa de ser, ou quando os antigos costumes ainda são preservados.

Apesar de não se pretender com essa pesquisa apontar uma historiografia do samba no Rio de Janeiro, faz-se necessário andar por algumas passagens que nos levará a uma possível compreensão da sua articulação com a contemporaneidade, focada aqui na criação em dança, sob o olhar da coreógrafa Andrea Jabor com a *Trilogia do Samba*.

5. A Prática Teórica

É preciso voltar à Praça Onze, nas primeiras décadas do século XX nas rodas de samba na casa de Tia Ciata, “baiana de nascença, africana de corpo e carioca de coração” (Moura, 2004, p.35). Lá se formavam as rodas de samba com uma paisagem chamada de *universo do samba*. As rodas são “uma ampliação do universo doméstico, o espaço onde o trabalhador dá lugar ao boêmio e a rotina cede vez à criatividade – num certo sentido de recuperação de energias em que o sambista se sente em “casa” ”(Moura, 2004, p.37)

O processo de fomentação do samba passa muito por isso, da “casa” para a “rua”, ou nesse trânsito, e entre a não profissionalização, quando das festas e a profissionalização, com o rádio, além da conturbada relação com o crescimento da cidade do Rio de Janeiro e o crescimento do carnaval no início do século XX, com as Escolas de Samba.

A tradicionalidade do samba é hoje questionada quando antigos *mestres* se entristecem com seus encaminhamentos. Um jogo de puxa corda entre a manutenção de tradições e as mudanças que a modernidade e seu trânsito sugerem, o que para eles podem acabar com o samba ou fazer com que ele perca *sua identidade*. Mas como falar de unificação cultural ou de manutenção de costumes em um país que tanto proclama a diversidade étnica, cultural, pautada num processo de miscigenação?

Talvez não precise ir ao extremo, talvez seja preciso procurar entender porque essa corda ainda não se rompeu e ver como possibilidade, a existência de uma articulação não só com a dinâmica da contemporaneidade, mas também com os fluxos dentro do próprio universo do samba, os quais devem ser considerados e pensar que é difícil uma unificação dentro de algo em movimento. O que há é um desejo paradoxal de origem, de permanência de algo que sempre esteve, no entanto, em negociação com os acontecimentos ao seu redor.

O paradoxo poderia ser resolvido com o entendimento da segunda concepção de identidade cultural proposta por Hall, sendo tanto um *tornar-se*, quanto *ser*. “Isso não significa negar que a identidade tenha um passado, mas reconhecer que, além disso, o passado sofre uma constante transformação” (Woodward, 2009, p.28). O que faz com que ele ainda se mantenha com uma raiz forte, mas que cresce livre, arriscando novos caminhos sem deixar de olhar para sua *origem*, ou para as memórias que remetam ao mais próximo dela.

E aqui, com foco no objeto de estudo, é preciso entender como acontece quando esse homem contemporâneo visto agora como um sujeito de identidade fragmentada, capaz de desenvolver múltiplas identidades, fixas ou não, se desloca para adentrar num terreno, que mesmo com as transformações, carrega na sua tradicionalidade características que devem ser respeitadas.

Considerando a complexidade de cruzamentos entre uma teoria de sobrevoos – onde sustentamos o aparelho conceitual – e uma teoria de proximidade – onde radicamos o terreno de pesquisa – percorremos um caminho investigativo recorrendo também às ferramentas metodológicas aplicadas ao trabalho de campo.

Sendo assim, foi estabelecido o contato com a coreógrafa em junho/2012, a qual respondeu com interesse, deixando aberto o caminho para as necessidades posteriores. Estabelecido o contato, em setembro estive no Rio de Janeiro, onde foram feitas entrevistas com a coreógrafa e com o Mestre Manoel Dionísio, ícone do carnaval carioca que fundou em 17/07/1990 a *Escola de Mestre-Sala, Porta-Bandeira e Porta-Estandarte*, que funciona no Setor Dois do Sambódromo, na Marquês de Sapucaí no Rio de Janeiro.

Além de receber os três trabalhos da *Trilogia* em vídeo, tenho comigo mais um conjunto com os três DVDs⁴ das oficinas de dança relacionadas às matrizes do samba carioca realizadas em 2009 pela Cia Arquitetura do Movimento, que darão suporte para a análise das obras na parte 3.

Em trabalho de campo, estive no Centro Coreográfico da Cidade do Rio de Janeiro, local de ensaio da Companhia e na Escola de Mestre-Sala, Porta-Bandeira e Porta - Estandarte, aqui com participação nas aulas de Porta-Bandeira. Acompanhei e assisti a Companhia na apresentação do seu terceiro trabalho, *Arquitetura do Samba: A dança do Mestre-Sala e Porta-Bandeira* e também visitei a quadra da Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro.

Depois de um mês de conversas, buscas, participações, saí com o material recolhido em registros fotográficos e audiovisuais, diário de bordo, além da abertura que ficou estabelecida para a continuidade da pesquisa com mais perguntas, informações ou o que fosse necessário.

5.1. Corpomídia e as Cinco Peles

O entendimento de corpo como o de um *Corpomídia* de si mesmo, proposto por Christine Greiner e Helena Katz, revela-o como um articulador e elaborador de informações, que se configura numa relação de negociação com as informações que já se encontram nele e, conseqüentemente, esse estado de transitoriedade reflete no processo de criação de cada trabalho. Nesse caso, o corpo deverá estar sujeito a novas configurações de movimento, tempo e espaço, ao desenvolvimento de ações corpóreas contínuas de experimentação, ou seja, um corpo disposto a uma forma de movimentação

⁴Os três DVDs referidos tiveram o patrocínio da Secretaria Estadual de Cultura do Rio de Janeiro e do prêmio Funarte Klauss Vianna / 2008 com o Projeto: Arquitetura do Movimento:, 10 anos – Manutenção, Memória e Intercâmbio.

não-reprodutiva apenas, mas que busca caminhos que estejam acordados com a necessidade e o contexto de cada trabalho.

O corpo como meio contínuo de passagens, adquire o caráter daquilo que não é estático, pois ele sofre alteração a todo momento. Esse pensamento revela a transitoriedade do homem, que o tempo todo está em negociação com as informações que lhe chegam ou que o cerca.

A somar com Katz e Greiner, Jussara Setenta apresenta a proposta de dança como um *Fazer-Dizer* do corpo, concebida através da Teoria dos Atos de Fala do linguista John L. Austin, que parte do entendimento que “falar é uma forma de ação” (2008, p.20), de forma que existe uma realização de fato, e não só a descrição, quando algo é pronunciado, chamado de *performatividade*. Assim, ampliando para além do domínio verbal, apresenta esse *Fazer-Dizer* do corpo e propõe que a linguagem pode compreender-se num fazer que acontece quando se diz, que ela não acontece fora do que se diz, mas existe no que é dito. Ou seja, a linguagem é o instrumento de realização da ação e “o falar (comunicar) pode deixar de ser entendido somente como uma mera transmissão e veiculação de informação, pois ocorre um outro tipo de atribuição de valor ao que é comunicado”. (2008, p.18)

Assim, Setenta (2008) utiliza-se desses conceitos e propõe a construção de um modo de dizer, inventar a própria fala de acordo com o que quer ser falado, o que ela denomina de fazer-dizer do corpo. E isso se faz presente no formato da construção coreográfica. É o corpo que realiza suas ações de fala a partir de uma linguagem constituída por estas ações.

A ideia de *Corpomídia* e a proposta do *Fazer-Dizer* se relacionam quando trazem o entendimento de que as vivências experienciadas são transformadas em corpo e no que concerne à comunicação, para além, o corpo deverá encontrar seu caminho, uma organização em atos corpóreos que ampliem as opções para além do estabelecido, do

que já existe, onde o fazer deve ser o que se quer dizer e assim, coloca a dança como arte do dizível.

O corpo, portanto, não é recipiente, mas lugar de cruzamento e de alteração de estados, à medida que mantém com o mundo relações de mudança de conjugação, quando deixa de “ser” para “estar”, de desenvolvimento de falas as quais são transformadas em corpo. Para tanto, a linguagem é sugerida, desenvolvida e desempenhada como uma forma de pensar o corpo a partir de necessidades, ou seja, expandir as possibilidades de formas de falar e assim “apresentar o corpo como o realizador da ideia que comunica”. (Setenta, 2008, p.26)

O processo de relação entre corpo e ambiente, através do entendimento de corpo como *corpomídia* e da dança como um *fazer-dizer* do corpo revela um caráter inquietante do próprio corpo, quando este existe de forma sempre-presente durante o fluxo inestancável de informações, que num processo de contaminação o constitui, elaborando e reelaborando a todo o tempo seu entendimento de mundo.

Além do que, corresponde ao *fazer-dizer* que tem na fala/linguagem o resultado dessa relação, ou seja, não existe um padrão, nem uma linearidade para se chegar a um resultado, este chega a partir de um processo investigativo e de articulação para organizar o que cada corpo traz consigo já que “a organização da fala da dança faz das informações trocadas entre corpo e ambiente, o seu material no mundo. Registros, traços e vestígios de vida; histórias de vida”. (Setenta, 2008, p.40).

Dessa forma, percebe-se o caráter investigativo e de deslocamentos presente no ambiente de criação em dança contemporânea, onde a pluralidade de corpos e histórias é percebida dando espaço para se discutir o modo que cada corpo encontra de se resolver, para então organizá-las.

A *Teoria das Cinco Peles* - epiderme, roupas, casa, identidade e a terra -, formulada pelo pintor, arquiteto e ambientalista austríaco Friedensreich Hundertwasser, foi convocada para o presente estudo mediante a sua utilização como referência para a criação do primeiro trabalho da Trilogia, *Sala de Estar: As Cinco Peles do Samba*.

Hundertwasser realizou em Paris, no ano de 1954, sua primeira exposição, e desde então, suas atividades como arquiteto, pintor, gravador, ambientalista, naturista e higienista moral continham uma relação com as camadas relacionadas ao seu espiral que partia do eu para o exterior.

Em 12 de dezembro de 1967, na Galeria Hartmann em Munique, quando discursou *The right to the third skin*, apresentou a terceira pele e fechou o ciclo dos seus principais temas, até então, a respeito sobre sua espiral. O discurso era para anunciar a terceira pele do homem como uma alteração livre de sua casa.

Como homem e pintor, reencontrou sua primeira pele ao tirar a segunda, que viria a ser suas roupas e então, proclamar a casa como a terceira. Depois, em 1972 suas preocupações ideológicas ampliaram e sua espiral crescia à medida que novos questionamentos surgiam. Assim, a quarta pele foi acrescentada, sendo esta o ambiente social do homem, seja a família, os amigos ou o país onde vive. Sua relação com o meio ambiente veio a somar no acréscimo da quinta e última pele, a qual está relacionada com o planeta, o ar, os cosmos.

Hundertwasser relacionou suas atividades e formulou um pensamento voltado para a relação harmônica do homem com a natureza, uma reflexão sobre o ser e o estar na Terra, e incentivou a criatividade individual em oposição ao racionalismo que direciona o indivíduo ao estruturar o seu habitat e determinar seu modo de vida.

A inquietude, característica vigente na contemporaneidade, leva o homem cada vez mais a refletir e questionar sobre sua relação com o entorno e a querer entender como

acontecem essas relações. A ideia da pele como representação dessas camadas na *Teoria* proposta por Hundertwasser fortalece aqui o seu papel de via, de uma camada de trânsito constante, que é onde se dá justamente a intersecção com as teorias sobre o corpo já apresentadas.

5.2. Antropofagia cultural



Fig. 1⁵

Abaporu. Pintura óleo sobre tela, 1928. Tarsila do Amaral. Museu de Arte Latino-Americana de Buenos Aires, MALBA, Argentina.

Na revista de letras e culturas lusófonas *Camões*, na edição nº 21, dedicada a encontrar as relações artísticas entre Brasil e Portugal, sete ensaios designados à arquitetura, artes plásticas, música, teatro, cinema, literatura e dança reúnem autores portugueses e brasileiros para transitarem por entre as distâncias e as proximidades que encontram *de um lado ao outro do oceano*.

No ensaio de dança, “Ligações, trilhos e cruzamentos entre Portugal e Brasil nos universos da dança”, Daniel Tércio sabendo da extensão que o assunto provoca e da delimitação que se tem que ter para aprofundamentos, discorre sobre essa relação transatlântica sem caminhar por clichês, mas pondo em causa questões pertinentes a

⁵ Pintura considerada como símbolo do Movimento Modernista Brasileiro.

esse processo de construção por *ligações, trilhos e cruzamentos*, trazendo reflexões para ambos, através da lucidez de quem carrega em si um discurso pautado na necessidade de abrir caminhos, andar pelas redes, mas não enredar-se.

Quando dá tratamento às relações colaborativas entre os Festivais *Panorama* (Rio de Janeiro) e *Alcantara* (Lisboa) que começaram em 2000, através das participações de artistas portugueses no Brasil e vice-versa, levanta, nesse contexto, uma avaliação interessante sobre a ideia de “ponte” que a origem da palavra *Alcântara* traduz e como ele vê essa apropriação.

A organização do *Panorama* se perguntava o porquê da centralização da dança portuguesa no mercado europeu, enquanto se mantinha tão afastada de países como o Brasil, por exemplo, que “compartilhava tanto da língua, cultura e história”. Com isso, Tércio (2012, p.32) traz uma fala pontual que se somará para refletir sobre a questão que será tratada a seguir.

Um dos pontos que eventualmente pode ser visto como diferença nesta apropriação é o modo como as pontes portuguesas excluíam ou ignoravam as pontes internas, enquanto as brasileiras as erguiam com arte e engenho, como se o imenso território do país precisasse ainda destas engenharias unificadoras, quer no plano da geografia física, quer no plano da geografia cultural.

Não cabe aqui discutir como a dança portuguesa se relaciona com sua produção interna, mas ressaltar o olhar para “as pontes internas” construídas entre os artistas brasileiros com a necessidade de buscar em seu próprio território relações com outras linguagens artísticas para suas criações.

Ao pensar nessas ligações internas, a construção de pontes unifica, não no sentido de estaticidade ou homogeneidade, mas indica um fortalecimento de que os limites supostamente demarcados entre diferentes identidades são meramente artificiais, pois “toda identidade tem necessidade daquilo que lhe “falta” – mesmo que esse outro seja um outro silenciado e articulado.” (Hall, 2009, p.110).

A mobilidade que se dá no cruzamento de fronteiras acontece aqui, justamente nesse processo de necessidade do outro, no que se poderia pensar como uma antropofagia da própria cultura brasileira, quando para construir a *Trilogia do Samba* precisou de outros territórios para visitar, se inserir, trazer, aprender, desconstruir, reconstruir o samba, os sambas, seus protagonistas, sua música, seu ritmo, seus modos de fazer para encontrar novos modos de fazer.

O trânsito incessante entre o corpo e os acontecimentos do seu entorno e a atitude da coreógrafa em fazer o terreno do samba seu lugar de pesquisa para criação, remete a um conceito levantado pelo modernista brasileiro Oswald de Andrade, no Manifesto Antropófago, publicado em 1º de maio de 1928, que inicia assim:

Só a ANTROPOFAGIA nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente. Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os coletivismos. De todas as religiões. De todos os tratados de paz. Tupi, or not tupi that is the question. Contra todas as catequeses. E contra a mãe dos Gracos. Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago.

A publicação aconteceu no primeiro número da Revista de Antropofagia, seis anos depois da marcante Semana de Arte Moderna, a qual veio a representar novos caminhos para a linguagem, através da experimentação e da liberdade de criação com o desejo de romper com o passado para produzir uma arte de vanguarda. O evento foi marcado por apresentar novas ideias e conceitos em todos os tipos de arte. Seja na poesia, em esculturas, maquetes de arquitetura ou nos concertos de música. A intenção era buscar o *novo*, algo que propusesse curiosidade e interesse.

Originalmente, *Antropofagia* está relacionada com as práticas de canibalismo existentes em algumas sociedades indígenas do Brasil. A ingestão da carne de inimigos presos em algum combate, consistia em obter deles o que tinham de melhor: sua força e sua energia, de modo que assim ela fosse absorvida por quem a ingeriu.

Uma das correntes do modernismo brasileiro⁶ se apropriou dessa nomenclatura para, metaforicamente, proclamar uma *devoração* e uma utilização crítica da cultura estrangeira que chegava ao Brasil, assim como enfatizar elementos brasileiros reprimidos no processo de colonização.

Uma antropofagia cultural que estava claro no discurso Oswaldiano, no qual o desejo era não se submeter ao que vinha de fora, mas saber aproveitar o que, de alguma forma, era interessante para a cultura brasileira, assim como a necessidade de se produzir um produto brasileiro, fruto inclusive, do retorno às fontes primitivas, produzindo assim, uma arte de referência brasileira. Mais do que “macumba para turista”⁷, como se referia Oswald ao que era vendido e exportado como imagem do Brasil, mas algo consistente e inovador.

A designação de *Antropofagia Cultural* como uma condição canibal, daquele que se alimenta do outro para obter dele o que mais interessa, enfatizando o sentido de não reprodução, mas de negociação de informações, de modo a encontrar seus modos de fazer sem submissões, vincula-se à necessidade de construção de “pontes” atuando numa sociedade que tem cada vez mais em suas relações a acepção de *rede*.

O conceito antropofágico aqui se aplica ao outro interno, à busca dentro da própria cultura brasileira através de seus elementos identitários para repensar outras formas de fazer dentro de uma ótica contemporânea. Uma necessidade do outro, mas de um outro que está próximo, que faz parte, pois os limites de territórios de diferentes identidades existem “artificialmente” (Silva, 2009, p.88) fazendo com que esse trânsito possibilite o fortalecimento das tais “pontes brasileiras” construídas com “arte e engenho” numa via de mão dupla.

⁶ Movimento cultural que repercutiu sobretudo nas artes plásticas e literatura na segunda metade do século XX, com a Semana de Arte Moderna (SAM) em 1922, que aconteceu em São Paulo, considerada como ponto de partida.

⁷ Termo pronunciado em conferência dada pelo autor em Belo Horizonte, Minas Gerais, em maio de 1944.

A *Trilogia do Samba* sustenta o trânsito de influências multilaterais advindas de domínios brasileiros e levanta uma reflexão que se desenvolve através do olhar direcionado em perceber como acontece – e o quê - nesse trânsito.

6. A Prática de Terreno

6.1. Samba e seus contextos

As rodas

Seria possível contar o samba somente através de suas canções. Canções que atravessam o que se chama de *universo do samba*, que vão falar do próprio samba, dos costumes, de pessoas, dos amores, das dores, dos lugares das rodas de samba, das comidas, da relação com os acontecimentos históricos e com a sociedade.

Falar de samba é falar de um ambiente, onde muitas coisas acontecem ao mesmo tempo, inclusive o samba, nesse caso, a roda, a roda de samba. É nela que as tais coisas acontecem e lá que o samba passa a se configurar como samba. Imaginar esse ambiente é fundamental para entender porque o samba não existe sozinho.

Primeiros anos do século XX, Praça Onze no centro da cidade do Rio de Janeiro, reduto do samba carioca. Por aí se pode também começar a falar de samba no Rio. Mais ainda, pode-se pensar nos lugares por onde os sambas aconteciam, ou no lugar, numa casa. Casa que é sinônimo de receber, de encontro, de estar junto, de cozinha trabalhando, de música e divertimento.

É lá que aparece, quase criminoso, um samba de raiz, onde ex-escravos e seus descendentes cantam suas dores e amores. Paralelo a ele, há o choro, seu primo-irmão, só que mais aceito pelas autoridades da época. (Moura, 2004, p. 35)

Casa aqui enfatizando o sentido levantado por Roberto DaMatta, quando este faz a diferenciação entre *casa* e *rua*. Aparentemente óbvio o que é um e o que é o outro,

DaMatta põe à mesa as distinções entre esses dois domínios, como campo interessante para estudar os processos sociais na sociedade brasileira. Seja com oposições ou como continuidade um do outro, o estudo da relação serve para compreender melhor como as relações e os comportamentos são estabelecidos.

A casa pode ser a de Tia Ciata, a baiana-africana-carioca na descrição já citada de Roberto M. Moura, e as inúmeras festas que aconteciam por lá. Ou as festas “da Tia Vicentina, herdeira portelense do matriarcado inaugural das tias da Praça Onze” (Moura, 2004, p.27), com seu memorável “feijão da Vicentina” cantado como referência culinária entre os bambas⁸ da *Portela*.

Os encontros poderiam durar dias e ser por qualquer motivo, e era lá que se formava uma paisagem com elementos indispensáveis para retratar o *universo do samba*: comida, bebida, gente, samba e batucada. A roda de samba é o berço do samba, sua nascente, é na comunhão desses elementos que nasce o samba. Por isso Roberto M. Moura não se furta em reafirmar que “não são os sambistas que formam a roda, mas a roda é que forma os sambistas” (2004, p.39) e que “a roda precede o samba e é sua matriz física” (2004, p.31), sendo na roda o lugar onde os ritmos como maxixe, lundu, polca, habanera, se “fundiram até produzirem uma outra forma musical” (Moura, 2004, p.34).

Nessas festas, dançava-se a *umbigada* que quer dizer semba, termo de origem africana sendo possivelmente a origem da palavra “samba”, que aqui ainda era vinculado às festas e não ao gênero musical que conhecemos hoje. A umbigada baseia-se na ida de dois solistas ao centro da roda, enquanto, entre refrões curtos e pandeiros, prato e faca e chocalhos, davam o ritmo para se dançar. Quem começa deixa o centro da roda e com um “choque de umbigo”, escolhia outra pessoa que estava fora para vir dançar e assim sucessivamente.

⁸ Quem entende muito de samba.

Entre baianos e cariocas, estava Donga, filho de baiana, o qual teve muita empatia popular com o seu “Pelo Telefone” de 1917, samba-maxixado, em parceria com o jornalista Mauro de Almeida, tendo ficado na história como o primeiro samba gravado.

O ambiente é caseiro, familiar, de festa e harmonia. A relação com a “casa” se dá justamente com os sentidos trazidos por DaMatta, quando tenta ao máximo voltar-se à realidade brasileira, trazendo-a como o lugar do controle, da harmonia, do descanso, de uma hierarquia desenvolvida através dos sexos ou da idade. Um espaço dividido onde cada um tem suas funções e onde “uma maior ou menor intimidade é permitida, possível ou abolida” (1997, p. 93).

Uma das canções que retratam bem esse ambiente é *No Pagode do Vavá*, do disco *A Dança da Solidão* de 1972, do compositor e sambista, Paulinho da Viola:

Domingo, lá na casa do Vavá
Teve um tremendo pagode
Que você não pode imaginar
Provei do famoso feijão da Vicentina
Só quem é da Portela é que sabe
Que a coisa é divina

Tinha gente de todo lugar
No pagode do Vavá
Nego tirava o sapato, ficava à vontade
Comia com a mão
Uma batida gostosa que tinha o nome
De doce ilusão
Vi muita nega bonita
Fazer partideiro ficar esquecido
Mais apesar do ciúme
Nenhuma mulher ficou sem o marido

Um assovio de bala
Cortou o espaço e ninguém machucou
Muito malandro corria
Quando Elton Medeiros chegou

Minha gente não fique apressada
Que não há motivo pra ter correria
Foi um nego que fez 13 pontos
E ficou maluco de tanta alegria.

No entanto, sendo uma prática social, existem regulamentos internos, os quais são feitos dentro da amizade do grupo. Quanto aos que existem na “casa” do samba, ou nas rodas de samba, Roberto M. Moura exemplifica:

Não se pode ousar manejar um instrumento sem competência, falar mais alto do que o som que vem da roda (um papo discreto, no canto, mesmo uma paquera, nenhum problema), interromper quem está puxando o samba e, pecado venial quando o sujeito está se aproximando mas suportável quando ele já pertence ao grupo, puxar um samba e esquecer a letra pela metade. (MOURA, 2004, p. 27/28)

As mudanças ocorridas na inserção de outros instrumentos, assim como a forma de tocar, por exemplo, trazidas pelo grupo Fundo de Quintal⁹ foram recebidas e em poucos anos saiu da quadra do Cacique de Ramos¹⁰ e ganhou uma dimensão popular. No entanto, tais mudanças ocorrem e o samba é enriquecido com isso, mas na roda, “prevalecem padrões inventados e vivenciados pelo grupo, como uma realidade

⁹ Grupo referência de samba formado no Brasil no final da década de 1970. Surgido a partir do bloco carnavalesco Cacique de Ramos, da cidade do Rio de Janeiro. Atualmente estão Ademir Batera, Ronaldinho, Sereno, Délcio Luis, Bira Presidente e Ubirany.

¹⁰ Um dos principais blocos da cidade, foi criado no bairro de Ramos, na Zona Norte do Rio de Janeiro.¹ Fundado em 20 de janeiro de 1961.

dinâmica que cultua e atualiza esses valores com criatividade e improviso, sempre que isso lhe parece conveniente” (Moura, 2004, p.45).

A urbanização

Em 1763 o Rio de Janeiro passa a ser capital federal e em finais do século XIX começa a presenciar um rápido crescimento. Milhares de pessoas vindas especialmente do Nordeste e Sudeste do país, a integração dos negros libertos com a abolição da escravatura em 1888 e uma série de problemas sociais decorrentes do seu crescimento acelerado e desordenado.

No momento, o então prefeito Pereira Passos assume uma cidade com estrutura colonial, mas que possuía quase um milhão de habitantes carentes de transporte, abastecimento de água, rede de esgotos, programas de saúde e segurança. No centro, na Cidade Velha e nas proximidades, cresciam as habitações coletivas, como cortiços, as epidemias, e uma série de problemas que levaria à cidade a fama de “cidade da morte”.

A confluência das questões políticas, sociais e culturais consolidava o Rio de Janeiro, mas criava conflitos quando lá passou a ser o lugar de novas oportunidades. Toda essa atmosfera de mudança levou ao então prefeito a *organizar* a cidade. E organizar significaria modernizar e “civilizar” a capital:

Deixar no passado as feições coloniais materializadas nas pequenas ruelas, no saneamento precário, nos “batuques” africanos pelas ruas, nas doenças contagiosas, nos cortiços e, claro, na sujeira generalizada que relegava à coadjuvação a bela tríade da natureza tropical: mar – floresta – montanha. Assim pensava a grande parte da elite da época, sempre tomando como paradigma a civilização europeia. (Diniz, 2006, p.17).

A reforma urbana popularmente conhecida como “Bota-abaixo” no início do século XX serviria para configurar o Rio de Janeiro como uma cidade moderna e cosmopolita. E foi na periferia que o samba emergiu. Assim, “desfrutava de uma liberdade de movimentos (em todos os sentidos, inclusive os movimentos rítmicos que, do lundu,

foram dar no maxixe e no samba) impossível de ser admitida, digamos, nos altos salões da sociedade” (Moura, 2004, p.57).

Os batuques modificavam-se, ora para se incorporarem às festas populares de origem branca, ora para se adaptarem à vida urbana. As músicas e danças africanas transformavam-se, perdendo alguns elementos e adquirindo outros, em função do ambiente social. Deste modo, desde a segunda metade do século XX, começaram a aparecer no Rio de Janeiro, sede da Corte Imperial, os traços de uma música urbana brasileira – a modinha, o maxixe, o lundu, o samba (misto de influências africanas e europeias), essa música fermentava-se realmente no seio da população negra, especialmente depois da Abolição, quando os negros passaram a buscar novos modos de comunicação adaptáveis ao quadro urbano”. (Sodré, 1998, p.13)

No entanto, apesar da perseguição que as reuniões e batuques que os negros sambistas sofriam por policiais e autoridades, “presos pelo simples fato de portarem um instrumento” (Diniz, 2006, p.31) era preciso manter todo o aprendizado, costumes, que fora transmitido “principalmente pelas instituições religiosas negras, que atravessaram incólumes séculos de escravatura”. (Sodré, 1998, p.14)

O processo de fomentação do samba passa muito por isso, da “casa” para a “rua”, ou nesse trânsito, entre a não profissionalização quando das festas e a profissionalização, quando da chegada do rádio, passando pela conturbada relação com o crescimento da cidade do Rio de Janeiro e o crescimento do carnaval no início do século XX, com as Escolas de Samba.

Os outros

A ideia do samba como produto de um único grupo social, é reconsiderada e ampliada quando em seu livro *O Mistério do Samba*, Hermano Vianna (2012, p.35) traz a afirmação de Canclini (1992, p.205) a qual diz que “o popular se constitui em processos híbridos e complexos, usando como signos de identificação elementos procedentes de diversas classes e nações”, para justificar seu entendimento de que o desenvolvimento

do samba constitui-se, além dos negros moradores de favelas, de “outros grupos, de outras classes e outras raças e outras nações, participaram desse processo, pelo menos como “ativos” espectadores e incentivadores das performances musicais”. (2012, p.35)

Ao lado da repressão, outros laços uniram membros da elite brasileira e das classes populares, possibilitando uma definição da nossa nacionalidade (da qual o samba é apenas um dos aspectos) centrada em torno do conceito de miscigenação. (Vianna, 2012, p.152)

Vianna faz um mapeamento histórico de encontros entre aqueles que faziam parte da *elite brasileira* com a *cultura popular*, e começa com a noite em que músicos como Donga, Pixinguinha e Patrício Teixeira tocaram e encantaram o antropólogo pernambucano Gilberto Freyre e seus amigos, como o jornalista Prudente de Moraes Neto e o compositor clássico Villa-Lobos. E com a polêmica trazida pelo próprio Freyre em seu artigo publicado em 19/09/1926, “Acerca da Valorização do Preto”, sugestivamente intitulado, como pensa Vianna (2012, p.27), para falar de dois lados na sociedade brasileira: um que crescia com a popularidade da música popular e outro, que era “maquiado” pela tentativa europeizante.

O desejo de “valorização das cantigas negras, das danças negras” (Freyre, 1979, p.329 citado por Vianna, 2012, p.28) e outras necessidades contra um falso branqueamento nitidamente percebido pela presença influente do negro no Brasil, trazido pelo antropólogo brasileiro, inspira Vianna a voltar seu estudo para o que ele chama de *O Mistério do Samba*, onde mais do que procurar trazer onde nasceu o samba ou de onde surgiu o termo, ele buscou refletir sobre o processo de nacionalização do samba.

Como pôde um fenômeno, a mestiçagem, até então considerado a causa principal de todos os males nacionais (via teoria da degeneração), “de repente” aparecer transformado, sobretudo a partir do sucesso incontestável e bombástico de *Casa – Grande & Senzala*, em 1933, na garantia de nossa originalidade cultural e mesmo de nossa superioridade de “civilização tropicalista”? (Vianna, 2012, p.31)

O desejo de uma brasilidade tomado especialmente nas décadas de 20 e 30 com a Semana de Arte Moderna em 1922, o Movimento Antropofágico publicado em 1928 e eventos que direta ou indiretamente contribuíram para uma efervescência na arte produzida no Brasil marca concepções do que hoje ainda entendemos como *identidade nacional*. O samba aqui é trazido como fio condutor desse processo de brasilidade, que além de enfatizar a repressão sofrida por grupos negros para a aceitação do samba, “a repressão convivia com outros tipos de interação social, alguns deles até mesmo contrário à repressão” (Vianna, 2012, p.34).

Entre inúmeras histórias que marcam essas aproximações, dentro e fora do Brasil entre aristocratas e grupos populares, as quais assinalam influências que não esperaram pelos “meios eletrônicos de comunicação de massa, ou mesmo pela divulgação dos primeiros discos, para provocar modificações em gêneros musicais de todo o mundo” (Vianna, 2012, p.39), sustenta que a invenção do samba não se dá subitamente e que foi preciso a presença da *heterogeneidade* para que as coisas funcionassem na desordem.

Sem heterogeneidade não há criatividade; a homogeneidade é comparável à morte do sistema¹¹, e só uma perturbação vinda do exterior pode produzir novamente alguma diferenciação interna, gerando “trabalho” ou energia” (Vianna, 2012, p.150)

As relações ocorridas entre diferentes grupos podem ter direcionado o rumo dos acontecimentos se pensarmos que a emergência do samba assim se fortaleceu, “possibilitando uma definição da nossa nacionalidade (da qual o samba é apenas um dos aspectos) centrada em torno do conceito de miscigenação” (Vianna, 2012, p.152). Para isso Vianna (2012) traz o processo de *negociações transculturais* ao dizer que “como todo processo de construção nacional, a invenção da brasilidade passa a definir como puro ou autêntico aquilo que foi produto de longa negociação”. E completa,

¹¹ Relação com a Lei da Entropia, onde o aumento da desordem não implica numa heterogeneidade no sistema (físico ou de informação), mas essa desordenação é que aproxima o sistema do equilíbrio.

O autêntico é sempre artificial, mas, para ter “eficácia simbólica”, precisa ser encarado como natural, aquilo que “sempre foi assim”. O samba de morro, recém – inventado, passa a ser considerado o ritmo mais puro, não contaminado por influência alienígenas, e que precisa ser preservado (afastando qualquer possibilidade de mudança mais evidente) com o intuito de se preservar também a “alma” brasileira”.

A longa discussão e as inúmeras perguntas que rondam a fundamentação da “nacionalidade” brasileira, aqui, em Vianna (2012), anda às voltas de como os diferentes grupos participaram desse processo. Mais do que alimentar o samba como uma raiz absorvida pela repressão, portanto, escondida, e que unilateralmente passa a ser símbolo nacional, pergunta-se se foi esse o desejo do “samba”, e entende que sempre há de existir a necessidade de se trazer “outras possibilidades de ser brasileiro e de imaginar o nacional” (Vianna, 2012, p.158), além de questionar a indiferença ao cruzamento das influências e dos diferentes participantes, atribuindo a eles, também, papel fundamental nessa construção.

6.1.1. Samba de Terreiro

Sub-gênero do samba e também chamado de samba-de-quadra, o *Samba de Terreiro* acontecia no que hoje chamamos de quadras das primeiras escolas de samba do Rio de Janeiro nas primeiras décadas do século XX.

Nos desfiles de carnaval pela década de 1930, uma escola de samba apresentava o samba-enredo na primeira parte e na segunda, outros sambas de terreiro eram improvisados. Estes sambas eram produzidos durante todo o ano no chão de terra batida dos terreiros, onde se tornariam as quadras das Escolas de Samba.

As canções traziam em suas letras o dia-a-dia da comunidade a qual a escola pertencia, o amor, as lutas, a escola e o próprio samba, quando, no início da década de 1970, o processo de mercantilização do carnaval alterou o costume de serem tocados nos

desfiles, restringindo à animação das festas das quadras das escolas que antecederiam o julgamento da seleção dos sambas-enredos.

Quase desaparecido na década de 1980, aparece com força na década de 1990 com cavaquinhos, tamborins, agogôs e a forte marcação do surdo, sem amplificadores nas vozes ou nos instrumentos, era o coro que cantava. E assim, retomava-se ao modo de fazer dos tempos do terreiro. Saída dos terreiros ou quadras, exaltando a escola, "*Portela na Avenida*" de Mauro Duarte e Paulo César Pinheiro de 1981, é um exemplo:

Portela
eu nunca vi coisa mais bela
quando ela pisa a passarela
e vai entrando na avenida
parece
a maravilha de aquarela que surgiu
o manto azul da padroeira do Brasil
Nossa Senhora Aparecida
que vai se arrastando
e o povo na rua cantando
é feito uma reza, um ritual
é a procissão do samba abençoando
a festa do divino carnaval
(...)

Na pesquisa desse território, a Companhia Arquitetura do Movimento, com cinco integrantes, deslocou-se para a comunidade de terreiro *Ilê Omiojuaro*¹², coordenada por Mãe Beata de Iemanjá¹³ e Pai Adailton¹⁴, para a pesquisa do samba de roda tradicional

¹² Fundado em 1985 no distrito Miguel Couto em Nova Iguaçu, no Rio de Janeiro por Mãe Beata de Iemanjá. Casa de origem ketu-iorubá – região da Nigéria, na África.

¹³ Beatriz Moreira Costa, nascida em Cachoeira, Bahia em 20 de janeiro de 1931, é uma das mais respeitadas Mãe-de-santo do Brasil.

de terreiro, sendo este, convidado a ministrar oficinas as quais foram realizadas em 2009 nos dias 20/06 e 04/07, dias das festas de Xangô e de Boiadeiro, respectivamente. E mais tarde, nos dias 13/07, 10/08, 17/08, 24/08 e 30/08, no Centro Coreográfico da Cidade do Rio de Janeiro, onde a Companhia realiza seus ensaios, sendo no último dia aberto para convidados.



Fig. 2

Oficina *Samba de Terreiro*. Centro Coreográfico do Rio de Janeiro. Foto, 2009. Elisa Hugueney.

O relatório desses encontros, escrito por Ágatha Oliveira, traz os aspectos vivenciados e percebidos nessa relação através da tríade do BPI, Bailarino-Pesquisador-Intérprete, desenvolvida pela pesquisadora Graziela Rodrigues. O BPI foca no desenvolvimento da criação artística através de processos que acontecem no corpo: Inventário no Corpo, Coabitação com a Fonte e Estruturação da Personagem, ou seja, relaciona-se com memória, com o outro e com a qualidade do movimento do intérprete que pretende um diálogo com o público.

¹⁴ Adailton Moreira, filho de Mãe Beata, baba – egbé (pai da comunidade) do Ilê Omiojuaro.

No relatório, Ágatha (2009, p.7) traz essa perspectiva relacionada com o território do Terreiro, como um “co-habitar e perceber o lugar com sensibilidade e abertura para se deixar ser atravessada por aquele ambiente, aquelas pessoas, aquela música, aquele batuque, aquela dança e aqueles corpos, dilatados e não dilatados”. E num processo sensório – cognitivo compreendido de passos, imagens, símbolos e falas de Pai Adaílton nas oficinas, a Companhia juntamente com a coreógrafa cruzam-se com aspectos que farão parte da *Paisagem*¹⁵, como chamado no método BPI, para a composição coreográfica.

No DVD 1, *Oficina de Samba de terreiro*, Pai Adaílton explica como se dá o passo rasteiro do samba de roda de terreiro, onde o corpo harmoniza-se com a liberdade do quadril, dos braços e o movimento dos pés descalços. A roda formada na oficina traz o momento em que cada *sambador* ou *sambadeira* vai ao centro quando recebe a umbigada, para sambar e mostrar as qualidades de movimento. Nesse momento, é reforçada a intenção da umbigada, a qual se relaciona com a fecundidade, fertilidade, gestação, vida, enquanto que nos homens, ao tirar o outro da roda para sambar no centro, o gesto de batida do pé na perna desse outro, vem como um chamado ao desafio, a ver quem samba melhor.

Samba de roda é isso aqui, os pés, sentir o que você está pisando, se integrando e não somente se entregando. É uma cumplicidade. É malemolência, é brejeirice, é a *nega* que sabe como conquistar e não precisa, para isso, se desnudar e fazer do seu corpo um pedaço de carne. É mostrar a beleza de um requebrado. (...) No samba de roda, a gente roda a roda, não volta sentido contrário, não desmancha o que foi feito. Fecha a roda, desenvolvendo. Se fizer bagunça no meio do caminho, continua no sentido que vinha, porque senão a gente quebra o sentido¹⁶.

Esse ritual para que se mantenha a *energia* da roda é justificada pela fala de Helena Theodoro, professora e pesquisadora que acompanhou a Companhia nesse processo, com palestras e orientações. Ela diz, nessa mesma oficina, que essa carga acompanha a

¹⁵ De acordo com Graziela Rodrigues, são os espaços onde se desenvolvem as experiências de vida que se instauraram no corpo.

¹⁶ Fala de Pai Adaílton, registrada em 2009 no DVD 1, na Oficina de *Samba de Terreiro*.

história do povo negro, quando lembra: “A nossa cultura tem mais de dez mil anos. A energia que a gente repete e a sinergia que estabelece conosco está relacionada ao tempo que junta o hoje com o ontem e prepara o amanhã, pega toda essa história”.

Entre palmas e cantos do solista sendo alternados com o coro (os componentes da roda), Pai Adailton acompanhado do atabaque, prato e faca, pandeiro e agogô de coco que completam a roda, além de reforçar a diferença dos timbres e entonação dos gêneros. O mesmo conta histórias e reforça a importância dessa manifestação na preservação da ancestralidade, na formação identitária das comunidades dos terreiros e nas pessoas a ela ligada de alguma forma.

Ágatha (2009, p.7) fala da identificação “entre os rituais religiosos do Candomblé e a origem do samba e com a idéia do rezar dançando, cantando e festejando a vida; exaltando e louvando os deuses da natureza através do corpo em movimento”. E as músicas, tem o papel importante de cantar as experiências, o amor, as festas, a natureza, as lutas, construindo assim, um diálogo comum entre aqueles que de alguma forma fazem parte.

O samba vem carregado de uma gama de questões, de sentimentos, de histórias, de glórias, de inglorias, de fortunas e infortúnios, alegrias, tristezas, mas que acaba virando samba, seja o que for. A gente sempre cria um caso a partir dali, o que também acaba preservando uma memória ancestral. É o que faz com essa máquina fotográfica chamada *Ori*¹⁷, não precise dessa digitalizada. É o que provoca com que continuemos vivos, uns com os outros, a partir dessa troca, de olho no olho, de fala, de hálito, de gesto, de toque, de samba, de corpos, porque nos obriga a fazer isso funcionar. Então, para os povos de matrizes africanas é indispensável esse exercício de ir lá, vir aqui, ir lá na frente e projetar essa frente e volta lá atrás, junta tudo de novo e mistura tudo e vai dar nós. Fazer samba de roda, para nós, é a preocupação que tenha um sentido visceral, ancestral, de corpo, de deusas, de deuses, de homens, mulheres, crianças, idosos, fatos históricos, políticos e culturais¹⁸.

¹⁷ Palavra da língua Yorubá que significa cabeça. Refere-se a uma intuição espiritual e destino. É o Orixá pessoal e o primeiro a ser louvado, representando a essência real do ser. Guia, acompanha e ajuda a pessoa desde antes do nascimento, durante toda vida e após a morte, referenciando sua caminhada e a assistindo no cumprimento de seu destino. Orixás: deuses africanos que correspondem a pontos de força da Natureza e os seus arquétipos estão relacionados às manifestações dessas forças.

¹⁸ Fala de Pai Adailton, registrada em 2009 no DVD 1, na Oficina de *Samba de Terreiro*.

Entre palmas, cantos e danças, Pai Adailton conta histórias, fala da dança, de como se samba na roda, da relação das músicas com o movimento, das vozes masculinas e femininas enquanto alguém tira o canto com pequenos versos e como é respondido. O brincar com as possibilidades é sempre possível, mas é preciso estar atento às regras de comportamento, as quais são explicadas durante a oficina, enquanto a importância dessa manifestação com a história/ancestralidade que repercute até hoje não só na vida da comunidade, mas na continuidade da construção histórica, é sempre reforçada. Em parceria, Helena Theodoro tem mais uma fala¹⁹, voltada para isso:

É uma cultura de vida, que louva a vida em todos os momentos. O toque do atabaque é para um olhar o outro e a vida comunitária, é a territorialidade, é saber que você pertence a um espaço. Cada um é um, mas todos juntos tem muito mais força e cada um tendo noção que é parte desse conjunto. (...) Todos pertencem ao mesmo território e nesse território, só poderão manter essa territorialidade se forem uma família. É uma noção de Orí, cabeça, decisão de vida e partilhamento de vida. (...) E a relação com o mundo, pois quando eu danço eu entro em contato com os cosmos, eu entro em contato com as outras energias.

6.1.2. Samba de Partido-Alto

O de *Partido – alto* ou de partido é um outro estilo de samba, surgido no início do século XX dentro do processo de modernização do samba urbano do Rio de Janeiro. Nei Lopes identificou similaridades entre as estruturas do samba de partido-alto, do repente nordestino e da cantoria dos calangos mineiros: todas têm como ponto forte a improvisação, feita em forma de desafio entre seus cantadores.

Nascido nas rodas de batucada, no qual o grupo marcava o compasso batendo com a palma de mão e repetindo versos envolventes que constituíam o refrão. No partido-alto o refrão se repete e os versos que se seguem, improvisados, normalmente (mas não necessariamente) obedecem ao tema proposto. É também o refrão que serve de estímulo para que um participante vá ao centro da roda sambar e com um gesto ou gíngua de corpo convida outro componente da roda para ocupar o centro. (Dossiê Iphan, 2007, p. 09)

¹⁹ Em 2009 no DVD 1, na Oficina de *Samba de Terreiro*.

Em relação ao segundo território, a Companhia, sob a responsabilidade de Munique Mattos, integrante da Companhia acompanhada da Prof. Helena Theodoro, concentrou-se na Pedra do Sal, no Centro Cultural Pequena África, coordenado por Rubem Confete, que fica na zona portuária do Rio de Janeiro que faz parte da *Pequena África* (Praça Mauá), como nomeada por Heitor dos Prazeres, e no Grêmio Recreativo Cacique de Ramos, bloco fundado em 20/01/1961 por famílias de sambistas e de onde saiu o Grupo Fundo de Quintal, sob a coordenação de Bira Presidente, que com seu irmão Ubirani, “são a história viva do molejo do miudinho”, como reforça Munique (2009, p.13) no relatório.

O samba na sua pluralidade pode ser dançado no sapateado de partido-alto, como observado por Munique (2007, p.11): “a dança do samba pode apresentar um sapateado”. Na fig.4, Bira Presidente²⁰, Rubem Confete²¹, Ubirani²², Aluísio Machado²³ e Mestre Manoel Dionísio, de quem falaremos especificamente mais à frente, sapateiam “um tipo de sapateado do samba que consiste de um repique riscado com os pés, que une malemolência, ritmo e som construídos e criados na relação do sapato com o chão” descrevem Cláudia Ramalho e Luana Bezerra, pesquisadoras e intérpretes da Cia Arquitetura do Movimento no seu artigo *Performance do Samba: Por uma dançologia do samba carioca*.

²⁰ Ubirajara Félix do Nascimento, carioca nascido em 23/02/1937, é fundador do Grupo Fundo de Quintal onde participa ativamente como músico, cantor e compositor.

²¹ Rubem dos Santos, nascido em 07/12/1936 no Rio de Janeiro, é Compositor, jornalista, roteirista, teatrólogo, radialista, gráfico, cantor, ativista e estudioso das questões afrobrasileiras.

²² Nascido em 16/05/1940 no Rio de Janeiro, é um dos fundadores do grupo Fundo de Quintal e mais atuante como músico e cantor.

²³ Carioca nascido 13/4/1939, aos 14 anos começou a desfilar pela Império Serrano. Compositor da escola, campeão de 12 sambas-enredo, dentre esses 6 estandartes de ouro. É integrante da Velha Guarda do Império e já compôs diversos sambas enredo da escola, entre eles o antológico Bumbum Praticumbum Prugurundum, em parceria com Beto Sem Braço (Laudemir Casimiro).



Fig 3

Encontro A dança e o canto dos atabaques. Centro Coreográfico do Rio de Janeiro. Foto, 2012. Elisa Huguency.

Pouco se entende, divulga e aprende sobre as diversas expressões sapateadas das danças populares em nosso país. (...) tido por muitos como inexistente. (...) músicos como Donga e João da Baiana, bambas reconhecidos e fomentadores na Pedra do Sal, como Rubem Confete, versavam dos pés à cabeça.” (Mattos, 2009, p.11/12)

Pisa manso nessa dança pedaço de mal caminho
 Faz passinho de criança e balança com carinho
 Que vale um vintém
 Miudinho, meu bem, miudinho
 Balança com muita elegância
 Na dissonância do meu cavaquinho
 Meu bem, miudinho, meu bem
 Sem tirar o pé do chão
 Vem cantando o refrão, vem abrindo o caminho
 (...) ²⁴

²⁴ *Miudinho, meu bem, miudinho*, de Franco e Arlindo Cruz. Música do repertório do Grupo Fundo de Quintal, tocada no momento em que os irmãos Ubirani e Bira Presidente vão à frente para mostrar o sapateado deles. Assim como fizeram no encontro *A dança e o canto dos atabaques*.

A reflexão acima é trazida por Munique Mattos no relatório dos territórios onde fala também da relação da qualidade desse sapateado no samba de roda de terreiro com o Pai Adailton, a qual “pertence principalmente a uma atitude masculina de dançar, sendo este samba percutido sinônimo de masculinidade no samba de roda” (Mattos, 2009, p.13). No DVD 2, destinado ao samba e sapateadores de partido–alto, entre cantos e histórias, além da participação da Escola do Mestre Dionísio com casais de diferentes faixas de idade, demonstrando a dança do Mestre–Sala e Porta–Bandeira e de Pai Adailton, com a dança dos orixás mais o seu samba de roda, suscitou para Munique e a Companhia “novos caminhos para o pensamento e prática artística do samba” (2009, p.15).

6.1.3. Samba-enredo

Quanto ao *samba-enredo* está relacionado ao surgimento das escolas de samba, já que os sambas eram “demasiado aparentados ao maxixe²⁵, próprio para ser dançado pelos pares enlaçados em recinto fechado” (Galvão, 2009, p.32). O carnaval no Rio de Janeiro passou pelo entrudo, herança portuguesa que consistia em diferentes brincadeiras pelas ruas, mas, transformando-se em uma diversão mais grosseira, tentaram-se várias medidas para sua proibição, embora atravessara os séculos XVII, XVIII, XIX e o início do século XX. “A prática do entrudo não se restringia a uma classe social, embora a punição fosse bem mais violenta para os escravos” (Cabral, 2011, p.16).

A sociedade ‘culta’ – políticos, jornalista e literatos -, com seus pensamentos civilizadores, passou a construir uma nova imagem do carnaval carioca. Condenavam o entrudo e valorizavam os préstitos, bailes e batalhas de confetes, entre outras práticas, como o verdadeiro carnaval. (Diniz, 2006, p.96)

²⁵ Primeiro gênero musical urbano do Rio de Janeiro na década de 1870. O tango brasileiro, como também é conhecido, consiste numa dança de salão brasileira criada pelos negros que esteve em moda entre o fim do século XIX e o início do século XX. Dançava-se acompanhada da forma musical do mesmo nome, contemporânea da polca e dos princípios do choro e que contou com compositores como Ernesto Nazareth e Patápio Silva. A maestrina Chiquinha Gonzaga foi o maior nome em composição de maxixes.

Assim, vieram as grandes sociedades (clubes), em meados do século XIX até meados do século XX, onde “os brancos da classe média e da aristocracia divertiam-se à europeia nos bailes de máscaras” (Cabral, 2011, p.17), corsos, clubes, ranchos e as escolas de samba, já no final da década de 1920. No entanto, o samba nem sempre foi seu ritmo. O fim das grandes sociedades deu-se quando “as escolas de samba absorveram exatamente o que elas tinham de mais interessante – os seus préstitos ou carros alegóricos” (Cabral, 2011, p.18)

Cabral, que temos estado a seguir, continua a tratar dos *Cordões*, que era uma forma de brincar a festa do carnaval em grupo. Ele afirma que esse termo abrangia diferentes agrupamentos e “tanto podiam reunir carnavalescos dos bairros mais elegantes quanto os escravos” (2011, p.17). Um desses cordões seria *Os Cucumbis*, o qual tinha no ritmo e na música que cantavam uma maior elaboração, e que somado ao rancho carnavalesco, tipo de cordão mais organizado que surgiu em finais do século XIX com Hilário Jovino Ferreira²⁶ chamado de *Reis de Ouro*, viriam a contribuir para a formação das escolas de samba. Diniz (2006, p.99) também traz seu entendimento sobre essa junção:

O legado que blocos, ranchos, cordões e sociedades deixaram para a história das escolas de samba é muito claro. Podemos até dizer que as escolas são uma síntese de todos esses movimentos carnavalescos: o enredo, os grandes carros alegóricos, o mestre – sala e a porta – estandarte, as mulheres bonitas.

O primeiro desfile das escolas de samba se dá em 1932 com 19 escolas na Praça Onze, mas Heitor dos Prazeres em entrevista em outubro de 1966, à Muniz Sodré (1998, p.88) fala como a coisa foi acontecendo:

Elas substituíram os ranchos, que já não eram mais frequentados pelos grandes artistas. A ideia de formação das escolas de samba nasceu aos poucos na década de 20, durante os carnavais. Eu costumava sair tocando cavaquinho. Às vezes quando olhava pra trás, via mais de duzentas pessoas que me seguiam, dançando. Eu levava nos ombros um

²⁶ Nascido em Pernambuco (1873 – 1933), com infância em Salvador e em adulto foi morar no Rio de Janeiro. Compositor e frequentador assíduo da casa de Tia Ciata, tornou-se o principal organizador dos Ranchos do bairro da Saúde.

pano da costa, de cores vivas, usado normalmente pelas baianas. Meus acompanhantes seguravam-no pelas pontas e o levantavam como uma bandeira. Acontecia o mesmo com outros instrumentistas. Passamos a nos organizar no Estácio, esquina da Rua Pereira Franco, ponto de reunião de Ismael Silva, Rubens Barcelos e outros sambistas, onde Francisco Alves nos procurava para comprar sambas. Formei um grupo de pastoras, uma das quais era Clementina de Jesus. Mais tarde, sambistas da Mangueira e outros bairros começaram a se juntar com nosso grupo. Finalmente, em 1927, com Nascimento, Saturnino, Ismael Silva e muitos outros, fundamos a Escola de Samba Deixa Eu Falar, a primeira do Brasil. A designação escola de samba está associada à Escola Normal, que funcionava no Estácio, sendo os sambistas de fama então chamados de mestres ou professores. Surgiram depois as Escolas de Samba da Portela, Mangueira e Unidos da Tijuca.

O samba-enredo aí ainda não existia. Mas o “samba de sambar” (Dossiê, 2007, p.20) como denominou Babaú da Mangueira²⁷ depois dos jovens do Bairro Estácio de Sá fazerem do samba a música do carnaval e para diferenciar o samba da primeira geração²⁸ de sambistas com o da segunda²⁹, Ismael Silva explica: O ritmo do samba antigo era apenas “tan tantan tan tantan”, enquanto o mais novo, mais rico, era “bum bum paticumbumprugururundum” (Dossiê, 2007, p.20).

A oficialização do desfile aconteceu em 1935 pela prefeitura do Rio de Janeiro e um dos requisitos para a participação era que se vinculasse “o tema do desfile da escola aos assuntos nacionais e pátrios” (Galvão, 2009, p.43) o que terminou por desembocar na criação do samba-enredo.

Dentre as inovações e marcos que aconteciam nos desfiles, cabe lembrar o primeiro samba-enredo: “Exaltação a Tiradentes” de Mano Décio, Penteadó e Estanislau para o Império Serrano em 1949, pois foi quando toda a escola saiu fantasiada relacionando-se com o que se contava no enredo.

²⁷ Carioca, Waldemiro José da Rocha, nasceu em 23/01/1914 e morreu no dia 03/07/1993. Foi carregador de sacos e depois chaveiro. Em 1928, fez parte do Bloco dos Arengueiros e presenciou a fundação da Mangueira, pretendendo à ala de compositores da escola. No ano de sua morte, já cego por um glaucoma, fundou a Escola Unidos de Vila Valqueire.

²⁸ Pertenceu à primeira geração do samba: Heitor dos Prazeres, João da Baiana, Pixinguinha, Sinhô.

²⁹ *Turma do Estácio*: Bide (Alcebíades Barcellos), Armando Marçal, Ismael Silva, Nilton Bastos, e os chamados *mais malandros*, Baiaco, Brancura, mano Edgar, mano Rubem.

Joaquim José da Silva Xavier
Morreu a 21 de abril
Pela Independência do Brasil
Foi traído e não traiu jamais
A Inconfidência de Minas Gerais
Joaquim José da Silva Xavier
Era o nome de Tiradentes
Foi sacrificado pela nossa liberdade
Este grande herói
Pra sempre há de ser lembrado

“A origem do carnaval carioca moderno se confunde com a história específica da cidade onde viu a luz, e, sobretudo de seu povoamento pelas levas de escravos e libertos, bem como da criação, que operaram, de uma cultura popular urbana própria”. (Galvão, 2009, p.93). No entanto, apesar do crescimento do samba por vias dos terreiros dos bairros pobres da cidade do Rio de Janeiro, o rumo do samba já começava a incomodar Candeia, um daqueles que foi o “Zumbi dos terreiros cariocas, desbravando caminhos e lutando pelo orgulho negro” (Diniz, 2006, p.122), quando em 1975 funda o Grêmio Recreativo de Arte Negra e Escola de Samba Quilombo.

As inúmeras histórias, com seus protagonistas, que marcaram longas narrativas de resistência, conquista e vontade de manter o fazer do samba como alimento principal daqueles que dele viviam, transformou o samba em sinônimo de carnaval, em símbolo que identifica uma nação e que é inseparável das Escolas de Samba.

Apesar de terem saído dos terreiros das quadras das escolas de samba com a vontade de ser a extensão daquele espaço, a sua “casa”, o samba foi à “rua” e a proporção ultrapassou as barreiras de um território único de atuação, o que faz com que opiniões entrem em divergência quanto às relações de integração estabelecidas nesse processo. Walnice Galvão (2009, p.163/164) aponta essas diferenças:

Um tal carnaval costuma ser considerado pela opinião geral e pelos estudiosos em particular a demonstração cabal da perfeita integração étnica em que vivemos. Seria, então, a democracia racial em sua realização na face da terra. Entretanto, a acirrada crítica que o já hoje assim chamado *mito* da democracia racial tem recebido nos últimos anos insiste em constatar como a linha de exclusão segrega os negros e mestiços.

Por trás dos excessos que se materializa no Sambódromo da Marquês de Sapucaí e que determina quem assiste, há o outro lado que se alimenta da necessidade que o samba preserve suas raízes. Um jogo que parece inerente a domínios que se movem constantemente. “O samba, entretanto, é muito mais do que uma peça de espetáculo, com mal definidas compensações financeiras. O samba é o meio e o lugar de uma troca social, de expressões de opiniões, fantasias e frustrações, de continuidade de uma fala (negra) que resiste à sua expropriação cultural”. (Diniz, 1998, p.59)

III - ARQUITETURAS QUE SE MOVIMENTAM



Fig. 4³⁰

Adereços de Carnaval. Desenho aquarela sobre papel, 2013. Renata Carvalho. Arquivo pessoal.

7. Sobre Andrea Jabor e a *Companhia Arquitetura do Movimento*

Nascida em 04 de outubro de 1969, Andrea Jabor é diretora, coreógrafa e bailarina. Sendo filha de diplomata, possibilitou-lhe morar em diversos países e entre idas e vindas, pelo Brasil e exterior, tem formação em música. Em 1991, em Londres, se formou no *Laban Centre* e em 1996, na *School for New Dance Development* em Amsterdam (Holanda).

Em 2005 concluiu a pós-graduação em dança pelo Centro Universitário da Cidade – UniverCidade já no Rio de Janeiro. Sua formação em música e dança associada às histórias de viagens entre o Brasil e outros países que lhe permitiu explorar esse

³⁰ Desenho inspirado nos acessórios de carnaval utilizados ao longo da *Trilogia do Samba*.

encontro com diferentes línguas e culturas, enfatizando seu interesse em cruzar diferentes linguagens em suas criações. Com isso, trabalhou e estudou com diferentes diretores e coreógrafos que também influenciaram no seu trabalho, como: Luiz Mendonça, Marcelo Evelyn, Lisa Nelson, Yoshi Oida, Steve Paxton, Deborah Hay, Sotigui Koyaté e outros.

Desde 97 mora no Rio de Janeiro e trabalha na Companhia Arquitetura do Movimento, além de trabalhar para o teatro e cinema como a coreografia do longa metragem de Arnaldo Jabor *A Suprema Felicidade*. Há dez anos como preparadora corporal, trabalhou em peças como *Quartett* (dir. Vitor Garcia Peralta) com Beth Goulart. Andréa pesquisa e leciona dança, contato-improvisação³¹ e técnicas corporais há mais de 15 anos, realizando oficinas de formação para diferentes públicos como atores, bailarinos, estudantes, artistas, professores e profissionais de diferentes áreas.

À frente da Companhia Arquitetura do Movimento há dezesseis anos, possui no repertório mais de dez trabalhos, dentre eles “Isadora.orb, a metáfora final”, premiado e contemplado com circulação nacional e internacional, assim como a Trilogia aqui apresentada.

Companhia foi criada em 1997 em parceria com o artista visual Ricky Seabra e que conta com a colaboração do coreógrafo Luiz Mendonça, desde sua fundação. A Companhia trabalha com a improvisação e a pesquisa de movimento no corpo, na imagem e no espaço, para pensar as estruturas que estão por trás do movimento e libertar a qualidade efêmera e poética da dança, do movimento no espaço e compreender mais a fundo os sentidos do movimento. Traz no seu repertório trabalhos relacionados às artes plásticas, literatura e tecnologia.

³¹ Técnica ligada aos coreógrafos pós-modernos nos anos 60, desenvolvida e estabelecida por Steve Paxton.

Contemplada com os Prêmios Klauss Vianna de manutenção de companhia da Secretaria Estadual de Cultura, Funarte Petrobrás Circulação e Encena Brasil, os espetáculos já foram vistos nos principais festivais do país e em diversos estados brasileiros. No exterior, os espetáculos Isadora.Orb - a Metáfora Final e Aviões e Arranha-Céus, estiveram em Portugal, Itália, Bélgica, Inglaterra, França e Holanda.

Em 2009, foi contemplada com os prêmios de manutenção de companhia da Secretaria Estadual de Cultura do Rio de Janeiro e o prêmio Funarte Klauss Vianna, realizou projetos de intercâmbio e memória dos 10 anos da companhia e o desenvolvimento e a continuidade da pesquisa iniciada em 2007 sobre a dança do samba, suas matrizes e o cruzamento com a dança contemporânea.

8. Com que roupa eu vou, pro samba que você me convidou?³²

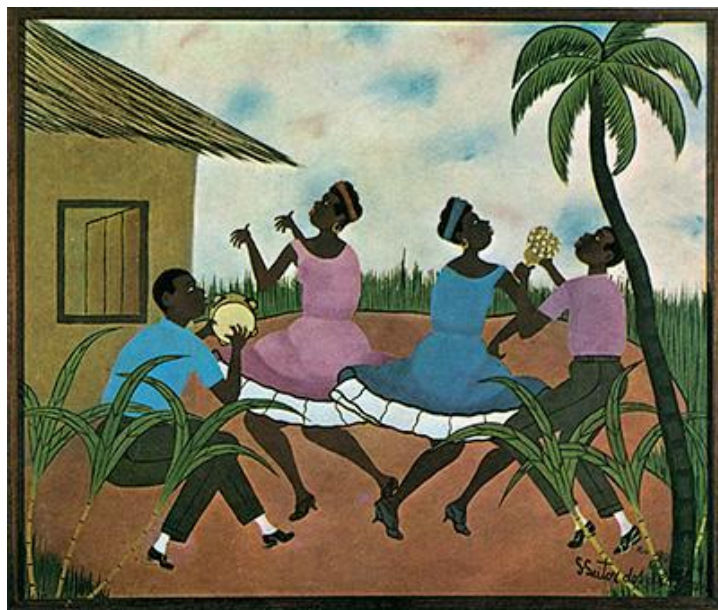


Fig. 5

Samba em Terreiro. Óleo sobre tela, s.d. Heitor dos Prazeres. Coleção Sul América Seguros (São Paulo, SP)

O modo como um corpo é descrito e analisado não está separado do que ele apresenta como possibilidade de ser quando está em ação no mundo.

Christine Greiner

Cada vez mais se discute os modos de construção em dança contemporânea, seus conceitos, suas aberturas, e percebe-se um campo em constante construção, que se revela em trabalhos completamente diferenciados, mas que se cruzam num ponto em comum: o desejo de novos caminhos, a pesquisa por novas possibilidades, a de não se

³² Com que roupa? de Noel Rosa, *o poeta da Vila*. (1910 – 1937)

prender ao que já fora estabelecido, mas respeitar, dialogar e trazer à tona como todas as informações, contaminadas pelo corpo se organizam enquanto linguagem.

A pesquisa por novas possibilidades de movimento, tão utilizada na dança contemporânea, conota também a possibilidade de inventar um outro imaginário, uma outra forma de se relacionar com a vida e com o mercado de trabalho, além de novos valores para a arte e para a humanidade. (Gomes, 2003, p.119)

O encontro de Andrea Jabor, a meio de seu percurso criativo, com a dança do Mestre-Sala e Porta-Bandeira, gerou uma identificação frutuosa. A curiosidade consequente pelos dois trabalhos anteriores e pelo percurso de Andrea revela sua sede de buscar em outras fontes materiais para o desenvolvimento de cada trabalho. Ela esteve com a literatura, com as artes plásticas, com a tecnologia e agora, com o samba. Este que antes de tudo é uma paixão pessoal dela e não por acaso, também, ele está hoje por aqui.

A Companhia existe há dezesseis anos e desde então, os trabalhos desenvolvidos trazem relação com outras linguagens. Na entrevista³³, Andrea além de uma coreógrafa interessada e inquieta quando passa por essas diferentes linguagens para suas criações, percebe-se também uma pessoa, uma brasileira apaixonada por samba e consciente da sua riqueza artística e cultural como possibilidade de encontrar desdobramentos ao pesquisá-lo:

O samba é uma dança contagiante, uma dança que tem uma energia, uma graça, uma leveza, uma originalidade e eu sempre gostei muito do ritmo do samba, das possibilidades que o samba trazia como movimento. O passo do samba é um passo muito interessante e eu achava uma pena que as pessoas não usassem o samba como matéria-prima na dança contemporânea.

O desejo de visitar esse território com um recorte contemporâneo está relacionado aos questionamentos trazidos pela coreógrafa quando a mesma se vê como alguém que “não

³³ Entrevista que faz parte do trabalho de campo, cedida dia 28/09/2012 no Centro Coreográfico da Cidade do Rio de Janeiro.

é do samba” e “que não nasceu no samba”, mas que ao mesmo tempo se identifica com ele. Como vimos até aqui, os acontecimentos do entorno estão no nosso corpo via negociação e não precisa “ser do samba” para que seja legitimado sua relação com ele.

Para Andrea, a relação do homem com seu entorno e o entendimento da pele como via sensorial, de trânsito, foi fortalecida com a experiência no contato-improvisação e na sua pesquisa na Pós-Graduação relacionada aos possíveis desdobramentos que essa técnica pode proporcionar levando-a à Teoria das Cinco Peles e a filosofia harmônica para se pensar o mundo de dentro para fora. Diante disso e do objeto de pesquisa, se pergunta: Quais as possibilidades de movimento que essa linguagem tem? Quais as peles do samba?

Além da referência ao conceito de Cinco Peles, outras foram sendo trazidas ao longo do caminho e uma delas é o espírito de improviso e brincadeira que a dança popular tem. Uma maneira muito particular e livre para se descobrir linguagens, formas de fazer, de dançar. Ao falar disso, a coreógrafa referencia a figura do *Brincante*, muito conhecida nas danças populares do Nordeste do Brasil, sendo aquele que conta histórias, canta, dança através da transmissão oral, do contato e da vivência.

Paramos de brincar.

Andrea Jabor

O corpo do brincante traz esses contatos e vivências durante o seu “brincar” fundindo o real com o imaginário, levando ludicamente a quem o assiste histórias cheias de significados. Na entrevista, Andrea se lembra de uma pesquisadora baiana Lydia Hortélio, especialista em cultura da criança no Brasil, que vê a Cultura Popular como uma segunda infância. E concordando, percebe no brincar um momento de conhecimento espontâneo, sem certo ou errado, é o momento de você ser no mundo.

O intuito é trazer esse espírito para seu trabalho, o improviso, o jogo, a brincadeira e as possibilidades que um universo tão simbólico como o samba pode proporcionar. Questionada sobre a busca da dança contemporânea em adentrar em territórios nomeadamente de *dança popular*, ela não hesita: “É fundamental, determinante e necessário para o avanço da dança no Brasil. É necessário olhar para a dança, para arte popular e parar com essa coisa separatista e preconceituosa”.

Assim, Jabor encara o afastamento desse território como uma atitude que segmenta a cultura, quando percebe nas danças populares, por exemplo, um lugar de identidade cultural que nos atravessa e nos ensina muito de quem nós somos.

A ida a esses territórios possibilitou a ampliação de um universo que muitas vezes parece ser restrito a quem faz parte de uma descendência da origem. O conhecimento que se passa hereditariamente ou dentro da própria comunidade pode fortalecer a origem, mas Andrea fala das possibilidades que podem ser criadas ou encontradas quando outras pessoas passam a ver a dança, a arte popular como mais do que uma peça de museu:

Tem que revisitar para não parecer aquela coisa de museu, a dança popular vai virando uma peça rara. A origem tá ali, mas não precisa ser só eles. Eu não preciso ser o negão da Portela ou uma mulata para visitar o samba ou dançar o samba.

A pesquisa da coreógrafa com o contato-improvisação como espaço de pesquisa de movimento, faz um paralelo com esse universo da dança popular, com o samba, e os encara como elementos necessários na construção dos seus trabalhos.

A *Trilogia* definiu-se como Trilogia quando após o primeiro trabalho percebeu-se o excesso de material que havia sido pesquisado e descoberto. Encontrou ali um campo extremamente rico e seguramente interessante para a produção de mais um trabalho: *A Cruz, o Xis e o Esplendor*, o qual traz não só a continuidade da relação com alguns

elementos do samba ou do carnaval, mas a proposta de marcas no chão como lugar de estudo de possibilidades do passo do samba.

A ideia do terceiro veio com a aproximação com o Mestre Dionísio e a Escola de Mestre-Sala, Porta-Bandeira e Porta-Estandarte, já no fim da produção do segundo. E entre as conversas e as visitas à Escola, Andrea percebe que “só a dança do casal é um outro espetáculo”. Completando assim, a Trilogia.

O contato foi diretamente com Manoel Dionísio, que é uma figura importantíssima do carnaval carioca, com mais de 50 anos envolvido com a dança e quase 50 dedicados ao carnaval. Mestre Dionísio, como é conhecido, está há 23 anos à frente dessa Escola, a qual está direcionada em formar os casais de Mestre-Sala e Porta-Bandeira para as inúmeras Escolas de Samba ou Blocos de Carnaval.

A Trilogia termina por destrinchar, mesmo que não esgote, o universo do samba, suas particularidades, sua fundamentação técnica e simbólica, e é através da sua compreensão que esse trabalho busca as respostas para suas perguntas.

O Casal, o Mestre, a Escola e a parceria

A dança do casal

Bailes na casa grande e o olhar dos escravos. A dança do casal mais importante de uma escola de samba teve como influência os minuetos que se dançavam nos casarões dos senhores a quem os escravos serviam, de forma que, ao chegar nas senzalas, entre seus tambores e atabaques “imitavam, num misto de admiração e gozação, seus senhores

(barões e baronesas), dançando o minueto francês, como uma forma de mostrar o comportamento na casa grande” (Martins, 2010, p.6)

Nessas festas havia um personagem que não era chamado de mestre-sala e sim de mestre de cerimônia, que convidava a dama para dançar. Ela usava aquelas roupas de antigamente do Império, luxuosas e grandes, por isso é que as roupas de porta-bandeira são assim hoje. E o papel desse mestre de cerimônia não era ele aparecer, mas sim mostrar a dama para o público. (Fala de Delegado citada por Gonçalves, 2008, p.118)

Nas escolas de samba o mestre-sala defende a porta-bandeira, e juntos, eles defendem o pavilhão da Escola, defesa que antes, nos ranchos carnavalescos, era assegurada pelas mulheres, enquanto os homens, *o baliza* (mestre-sala), a protegiam em movimentos de dança e capoeira, impedindo que o estandarte fosse perdido pelo grupo rival. Mestre Dionísio explica essas alterações:

Apareceu pelos ranchos, com o baliza (atual mestre-sala) e a porta-estandarte (atual porta bandeira). A porta estandarte continua em cena porque o bloco de enredo permanece e seu ponto máximo é o estandarte, assim como a bandeira é para as escolas. Hoje o mestre sala da escola é o mestre sala do bloco, que antes era o baliza. Se precisar de um baliza, o mestre sala vai para o bloco.

Na dança do casal não se samba, ela consiste num bailado que traz a marca da aristocracia com a elegância e com as acrobacias dos capoeiristas. Entre giros, cortejos, volteios, sincronia, leveza e sorrisos, a bandeira é apresentada.

A intenção é manter a tradição. Quando perguntado sobre as inovações na dança do casal, Mestre Dionísio diz que a inovação pode existir dentro dos maneirismos da dança de casa um do casal, no entanto, “a única coisa que não se pode inovar na dança do casal é sambar”, reforçando aqui seu caráter de bailado, inspirado nos salões da corte.

Ao iniciar uma apresentação, seja na quadra da escola de samba ou no sambódromo, nos desfiles das Escolas de Samba, a dança do casal passa pelo ritual onde cada um faz uma saudação como que pedisse licença para iniciar, a apresentação de si mesmo, de um

apresentando o outro, a apresentação do pavilhão e por fim, a reverência a quem os assiste para que possa iniciar seu bailado.

Em sinal de respeito, o pavilhão pode ser beijado (não diretamente, mas na sua própria mão quando segura na ponta da bandeira), até chegar à coreografia e finalizar, quando agradecem. A dança, apesar da coreografia ser elaborada pelo casal, ela deve cumprir alguns passos, como os giros para direita e esquerda com a bandeira sempre aberta, para ela e o cortejo do beija flor, meneios e torneados sem que a bandeira toque seu corpo, para ele.

Diferentes para cada casal, a coreografia tem passos que são obrigatórios, tais como os giros para os lados direito e esquerdo sem deixar que a bandeira enrole, para ela, e “cortejo do beija-flor” para direita e esquerda, para ele. Esse “pode ser considerado o passo mais importante da coreografia, pois é o momento que ele dança em torno da porta–bandeira e traduz exatamente a função de proteger”. (Martins, 2010, p.14).

No documentário *Danças Brasileiras*, para definir a dança do casal, é trazida uma imagem descrita por Vilma Nascimento, maior Porta Bandeira da Portela, escola em que começou a desfilar em 1956, sendo reconhecida como a melhor de todos os tempos, sendo chamada de "Cisne da Passarela".

A dança da Porta – Bandeira é com um voleio de um beija - flor em torno de uma rosa. Ele se aproxima toca e sai. Volta a se aproximar, beija e sai. Nunca as ações são idênticas. E a rosa ao sabor do vento das asas do pássaro, não permanece passiva, ela também dança.

Um pouco de Mestre Dionísio e a Escola de Mestre-Sala, Porta-Bandeira e Porta-Estandarte

Mineiro de Além Paraíba, chegou ao Rio com 8 anos e desde cedo se envolveu com os blocos carnavalescos quando foi morar no Morro do Pavão, na Zona Sul do Rio de Janeiro. Em 1955, começou no carnaval junto com o Balé Folclórico Mercedes Batista, 1ª bailarina negra do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, e no Acadêmicos do Salgueiro, em 1959, onde participou de muitos carnavais. Em 1963, dançou o enredo “Chica da Silva” com o minueto na Avenida Presidente Vargas. Mas como geralmente acontece aos precursores, a Escola e o casal de Mestre-Sala e Porta-Bandeira foram criticados, como conta Mestre Dionísio em entrevista³⁴:

A imprensa falou muito mal do Salgueiro por conta nossa, por termos dançado o minueto que era coreografia. Então a matéria do jornal foi bem clara: ‘Coreografia maldita dentro da Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro’.

A reportagem foi de Marco Aurélio Jangada, amigo, inclusive de Dionísio. Mas apesar da atitude mal vista, nos anos seguintes, as escolas que vinham coreografadas, já não eram mais alvo de críticas.

Eu não sou contra a modernidade. Eu sou um eterno saudosista, porque do jeito que a coisa tá indo, tem dois pontos na minha cabeça: o campeonato vai ser definido em cima da comissão de frente, um e número dois, eu acho que do jeito que tá indo as escolas vão voltar a ser uma grande sociedade. (Fala de Mestre Dionísio em entrevista)

Mestre Dionísio traz consigo o orgulho de ter sido discípulo de Mercedes Batista, com quem teve formação de dança afro-brasileira e balé clássico. O envolvimento e a dedicação ao carnaval trouxe, em 1965, o prêmio de melhor diretor social da Federação de Blocos pelo Jornal Diário de Notícias. De 1988 a 1991, foi assistente técnico de

³⁴ Entrevista que faz parte do trabalho de campo, cedida no dia 26/09/2012 na sala de Betinho, da Revista Rio, samba e carnaval, no Sambódromo.

carnaval da RioTur e porta-voz desta com a Federação dos Blocos até 91: “Organizávamos o carnaval da Avenida Rio Branco à Praia de Paquetá e mais os banhos de mar à fantasia”, lembra Dionísio na entrevista.

A necessidade de ter casais de Mestre–Sala e Porta-Bandeira da própria comunidade nos blocos de acesso, já que alugar de outras escolas saia caro e a dedicação não era a mesma, estimulou o treino de pessoas da própria comunidade. O projeto da Escola começou na Federação dos Blocos com 8 alunos, mas com o tempo o espaço já não era suficiente.

A grande procura pelo projeto fortaleceu ainda mais a ideia de formação de casais de Mestre-Sala e Porta-Bandeira e da Porta-Estandarte, os quais iriam defender os pavilhões das escolas de samba e também dos blocos do carnaval. Sem fins lucrativos, a Escola mantém os ensinamentos de todo o ritual que existe dentro da dança do casal de Mestre–Sala e Porta–Bandeira, além da Porta–Estandarte que é presente ainda nos blocos. A formação pode começar desde criança, a partir dos 7 anos.



Fig.6

Crianças em aula. Escola de Mestre-Sala e Porta-Bandeira. Foto, 2012. Rafael Ferreira



Fig.7

Casal de crianças em aula. Escola de Mestre-Sala e Porta-Bandeira. Foto, 2012. Rafael Ferreira

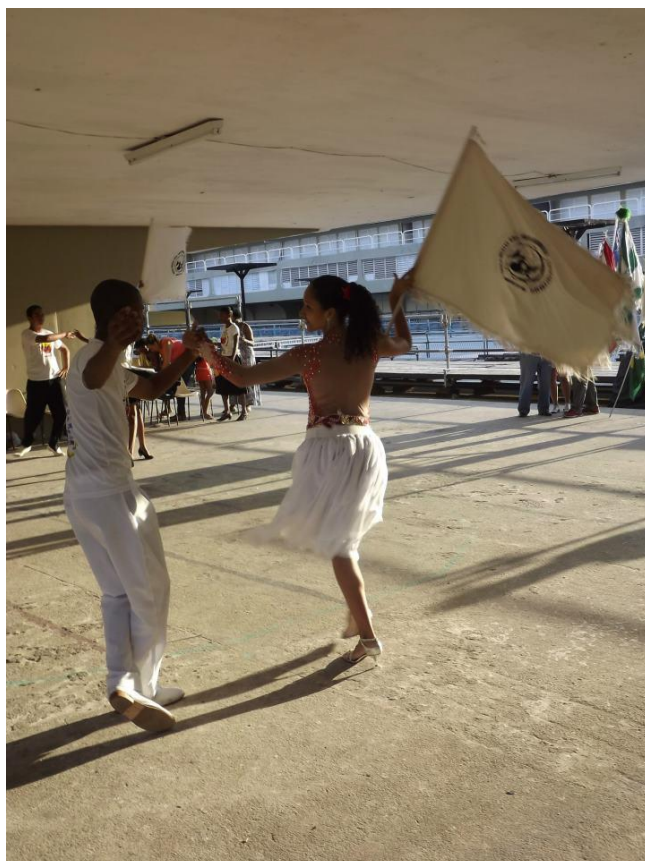


Fig.8

Casal do nível intermediário em aula. Escola de Mestre-Sala e Porta-Bandeira. Foto, 2012. Rafael Ferreira



Fig.9

Casal do nível avançado em ensaio. Escola de Mestre-Sala e Porta-Bandeira. Foto, 2012. Rafael Ferreira.

Com 23 anos, a Escola passou por inúmeras dificuldades, inclusive a de conseguir ser reconhecida como alguém que teria condições de formar os casais, já que não trabalhava oficialmente como Mestre-Sala. Tendo passada essa fase, hoje a escola tem uma participação direta em todos os grupos do carnaval carioca com a presença de alunos formados na escola ou que vão lá para se reciclarem e conta com dez núcleos fora do Rio de Janeiro. Na entrevista, ele lembra um pouco de como foi essa fase:

A coisa mais difícil foi provar às pessoas que eu tinha condições de fazer essa escola, porque foi muito difícil. Até o quinto ano, diziam: o cara não é mestre – sala oficial, nunca desfilou oficialmente e vai coordenar uma escola? Eu provei a eles que eu podia. Eu não era mestre – sala, mas entendia da dança e fazia essa dança em shows internacionais, e quando eu olhei pensei que isso não pode ficar assim. Eu tinha certeza do que eu sabia, mas até cinco anos, tive que provar para muita gente. Universidade, faculdade, aqui e ali. Depois perguntavam: como você sabe e nunca foi? E eu dizia: eu nunca fui porque eu nunca tive paciência de aturar presidente de escola de samba, pois não entendo do eu estou fazendo e vai querer dar palpite e não vai dar certo.

Conversar sobre Mestre–Sala para Dionísio é lembrar sempre daquele que para ele é o “mestre dos mestres, o Mestre Delegado da Mangueira, que em 36 anos nessa função, sua nota em todos os desfiles sempre foi a máxima, devido à sua elegância constante, seus ricos malabarismos e passos inexplicáveis. Além da amizade com Mestre Dionísio, esteve na Escola de Mestre–Sala, Porta–Bandeira e Porta–Estandarte já não mais como bailarino, já que os 90 anos não permitia, mas com sua experiência e olhar atento à novas gerações.

O casal, além de ter uma dança completamente diferente do resto da Escola, eles devem ter um comportamento fora da avenida que deve ser seguido na quadra da sua escola ou em outras quadras, como por exemplo, não sambar mesmo que não esteja ali para apresentações. Deve-se ter cuidado com a roupa que veste e com o recebimento de outros casais que visitam a escola a qual pertence. Assim, respeita-se a Escola, o número de pessoas que vai para a avenida e a comunidade que a escola pertence.

A parceria com Andrea Jabor e a Companhia Arquitetura do Movimento

A articulação com a Companhia Arquitetura do Movimento e toda experiência que viveu junto à Companhia, assim como a presença dela na Escola, é encarada por ele como um ampliador da cultura do samba, como um espaço enriquecedor e de aprendizado. Pois tem em seu discurso a ideia de somar, de promover diálogos entre pessoas, entre as danças, e comenta da sua felicidade em saber da presença da dança do Mestre–Sala, Porta–Bandeira e Porta–Estandarte na universidade, ideia levada e defendida pela ex-Porta-Bandeira Eliane Santos Souza, além disso, enfatiza a importância do balé clássico para a dança da Porta–Bandeira:

Com a vinda do clássico, da cintura para cima, foi extremamente importante para a porta bandeira. A postura, a leveza, na elegância. Tudo que se é exigido o clássico contribui. (...) Hoje tem coisas que eu faço com as meninas que eu trouxe da Arquitetura do Samba, com o que eu vivi nas aulas, no que eu via. O resultado do trabalho de

investigação sobre o samba de Andrea junto à Companhia se dá não somente em cena, com a escolha do que fora utilizado - elementos, vocabulário e quem ela trouxe para a cena -, mas também pela convivência com os territórios do samba, que se estreitou com a pesquisa e que se manteve depois dela.

9. A TRILOGIA DO SAMBA

9.1. Sala de estar: As cinco peles do samba

Rio de Janeiro, Casa de Tia Ciata, 1920.

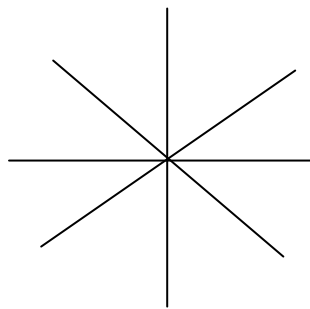


Fig. 10

Desenho inicial do trabalho feito no chão com fita branca

Rio de Janeiro, Casa da Glória, 2007³⁵.

³⁵ Rio de Janeiro, Casa de Tia Ciata, 1920 - Rio de Janeiro, Casa da Glória, 2007. Os lugares e os tempos foram aqui utilizados dessa forma para dar a ideia de passagem do tempo. Mais à frente veremos ambas as casas e como foi a presença do samba nas duas.

O samba se espalhou. Espalhou-se no país, na cidade, na Casa, na Sala, na pele. Ou nas peles? A Casa da Glória, casarão colonial situado no centro da cidade do Rio de Janeiro, foi um dos lugares onde o samba chegou e por onde esteve em cada canto. E foi lá que o encontro com as peles do samba foi revelado.

A inspiração no conceito das Cinco Peles do pintor austríaco Friedensreich Hundertwasser e sua proposição de uma atitude consciente e livre trazida nas esferas do seu espiral, que parte do eu para o exterior, pontuou a criação desse primeiro trabalho, o qual tinha como primeira pergunta: Quais as peles do samba?

A relação do conceito com a pele, sendo essa uma camada de trânsito, articulou-se com a investigação do samba como um caminho para descobrir seus desdobramentos. Em entrevista, Andrea Jabor foi destrinchando a descoberta das peles, relacionando com as camadas propostas por Hundertwasser.

Sendo assim, qual a primeira pele? Como essa primeira pele, desnudada, no sentido de não ter nenhum elemento que caracterize o samba, somente o corpo e suas informações, se relaciona com a dança do samba? A segunda seria a relação com a chegada de novos elementos. Como se comporta o corpo com salto, penas ou chapéus? A terceira é o corpo que entrou em contato com as casas do samba na pesquisa. Como meu corpo recebe as informações depois de visitar a Portela, o partido-alto, terreiros ou a Escola de Mestre Dionísio? A quarta seria a relação desses corpos e suas vivências com o samba associado ao se relacionar com a dança contemporânea, considerando-o sua identidade e uma referência cultural brasileira. A quinta vem com o caráter de celebração, de louvar, a relação com a natureza, com a força da vida, com o sagrado.



Fig. 11

Primeiros momentos. Sala de Estar: As cinco peles do samba. Foto, 2007. Dalton Valerio

A primeira cena traz uma das salas da casa. Aqui que é o lugar de receber, de se encontrar, de conversar e é lá que estão as visitas (o público) distribuídas pelos sofás e bancos, com o olhar sobre aquela que adormece no centro da sala abraçada a uma planta. A referência musical acontece, rapidamente, logo no início com sons que remetem aos atabaques dos terreiros de candomblé.

Para as primeiras experimentações de movimento, na voz de Clementina de Jesus, é tocada *Nasceste uma Semente*, a qual clama pela sobrevivência da *Mangueira*³⁶. Cambaleios e jogos individuais de equilíbrio, braços e quadris, são desenvolvidos pelo espaço.

Mangueira

Mangueira, nasceste de uma semente
 À beira de uma nascente
 Você não pode morrer não, não
 Mangueira, aonde o poeta faz samba

³⁶ Referência à G.R.E.S Estação Primeira de Mangueira

Pro mangueirense viver, mangueira

(...)

Aos ouvidos, o samba. Ao corpo, somente ele sem adereços ou vestimentas que lembrem o próprio samba ou carnaval - saias, saltos, chapéus, máscaras, plumas ou biquínis -, o corpo principia desnudado para tentar se descobrir e descobrir seu samba na sua primeira pele. É a voz para aquela escola sem a qual o carnaval não existe, como disse Mestre Dionísio, e é também novo encontro com o samba e as descobertas.

A percepção é de um estado de querer procurar, com passos que entre equilíbrios e desequilíbrios, quedas e suspensões, contrações e relaxamentos, giros, quedas e suportes, explora o quadril para que este conduza o corpo a outras possibilidades. Ouvem-se bumbos e vozes que ressoam lá no fundo, como se contassem antigas histórias.

Outra referência musical interessante vem com o *Maracatu Rural*³⁷ do *Tricheira da Fuloresta*³⁸. Vindo do carnaval de Recife, capital de Pernambuco, seus instrumentos de sopro provocam ainda mais as quedas e as contrações, enquanto as mãos parecem que apalpm o ar, de modo que elas passam a ser as condutoras da procura. A voz e o ritmo marcado do Nordeste do Brasil dá uma dinâmica diferente, porque o passo é pisado, mais forte, diferente do cadenciamento que o samba carioca sugere, além de ir buscar no folclore pernambucano referências que somem porque talvez seja o que lhe falte, “o outro” que fala Hall, quando percebe nele parte imprescindível para a construção da identidade.

³⁷ Manifestação cultural folclórica da região da região canavieira da Zona da Mata de Pernambuco (XIX) no qual fazem parte os conhecidos caboclos de lança. Trabalhadores rurais que cortam cana e cuidam da terra são os mesmos que bordam golas de caboclo, cortam as fantasias, enfeitam guiadas, relhos e chapéus. Sua musicalidade é formada por instrumentos de percussão e sopro.

³⁸ Banda formada por Sérgio Roberto Veloso de Oliveira, conhecido por Siba, com músicos da Zona da Mata Pernambucana.

Olhos fechados em momentos que parecem estar em transe, é o corpo trazendo suas memórias e deixando-se levar por novas informações até que, no silêncio, o olhar é direcionado para as mãos. A condução do movimento, do olhar, e o passeio pelo espaço permanecem até que as visitas são levadas para outro espaço.

Uma grande sala, dividida em duas com uma coluna entre elas, mas com passagem de uma para a outra, é o lugar de recepção para o próximo encontro. Vozes como se fossem uma ladainha, e no chão, marcas de círculos, círculos tracejados e círculos com quadrantes, compõem o cenário que além de cadeiras, tem sofás, televisões, que funcionam como espelho, e máscaras. A iluminação é sempre feita por abajours ou luminárias, como numa casa.

Como o corpo se comporta com a presença desses novos elementos? Uma figura marcante presente no Carnaval e no Maracatu Rural em Pernambuco é referenciada, o misterioso Caboclo de Lança³⁹, com sua capa em retalhos e seu chapéu de palha colorido. É hora de se vestir. É hora de continuar os diálogos, os quais funcionam na medida em que se percebem as sugestões que podem ser vivenciadas com novos elementos.

Enquanto um varal é montado num canto, em outros acontecem outras ações: uma passeia pela casa engatinhando com uma máscara, a outra faz um torso⁴⁰ na cabeça e caboclo de lança que sai, traz uma que tem uma pena na cabeça, a qual é deixada num pequeno bar no canto de umas das salas. As referências vão chegando numa dinâmica direcionada para outros modos de utilizar sem que existência de uma essência seja perdida.

³⁹ Figura folclórica do estado de Pernambuco, é um dos símbolos da cultura pernambucana e está atrelado às manifestações culturais do carnaval e do Maracatu Rural. Resultou de uma mistura de culturas afro-indígenas com outras manifestações populares. Aqui no espetáculo, marcado pelo seu chapéu colorido de fitas de papel celofane.

⁴⁰ Amarração de cabeça feita em um tecido retangular que faz parte do vestiário dos negros africanos. São usados em várias culturas, principalmente, pelo candomblé. Quando escravos, usavam para esconder as cabeças femininas que tinham pouco cabelo ou por quem tinha muito para não perder tempo penteando.

Aos poucos se percebe o ambiente que vai sendo descoberto não só por quem dança, mas por quem assiste. A casa, como lugar de encontro para as rodas de samba, permanece. Seja ouvindo antigas canções ou cantando em coro, seja trazendo as referências de samba vivenciadas pela vida ou convidando o público a um dos mais importantes cantos da casa, a cozinha, que aqui pode ser referendado pelo bar. A Casa da Glória é lugar de confluências.

E como dançar *Ai, Ioiô (Linda Flor)*⁴¹? Um samba-canção⁴² melodicamente triste, como se chorasse, fala da ida de um amor e das lembranças para que o amor não se vá, começa a tocar. Calçadas com um salto e o outro na mão, como dançar? E entre quedas, cantos baixinhos e cambaleares, a perda do amor parece ser representada pela falta de um dos pares nos pés, e esta tivesse que ser superada seguindo em frente mesmo faltando o amor que se quer. Como seguir com o que lhe falta?

Ocupando essa tristeza, o Baile da “Sala de Estar” começa com *Flor do Abacate*, uma polca maxixada de Álvaro Sandim de 1915, convidando a todos da sala a dançarem também. O bar funciona para os convidados, os quais dançam e preenchem o salão. Depois de muita dança, individual ou entre pares, o baile termina com *Urubu Malandro* de Louro e João de Barro, grava pela primeira vez em 1913 e aqui, cantada pela voz inconfundível de Ney Matogrosso.

(...)

Urubu chegou de calça
Cartola e calça listrada
Urubu deixa de prosa
E vem cair na batucada

(...)

⁴¹ De Henrique Vogeler e Luís Peixoto, considerado o marco inaugural desse estilo de samba.

⁴² Subgênero do samba, surgiu no final da década de 1920 enquanto da modernização do samba urbano do Rio de Janeiro, quando este iniciava seu processo de distanciamento do maxixe. Feito geralmente fora do carnaval, tem uma melhor elaboração na melodia e fala de temas de amor (ou aquele não correspondido), distância.

Aqui se fala de convívio, percebe-se o desejo de que todos participem do evento, que seja um lugar de festa, trocas e alegria, o que faz com que o ambiente se renove e experiências sejam compartilhadas. À medida que a música termina, a sala começa a ser dividida com cortinas e entre esses espaços, poderá haver o trânsito de pessoas conforme sua preferência. Essa nova dinâmica mantém o espetáculo em movimento ao mesmo tempo que confere com essa aproximação algo mais intimista, no sentido de um contato ainda mais familiar com quem assiste.

Em um dos espaços está Patrícia Costa⁴³, passista⁴⁴ de escola de samba, ela começa a contar uma de suas vivências no G.R.E.S.⁴⁵ Portela ao mesmo tempo em que troca de roupa e se veste como que para um desfile de Escola de Samba, com seus adereços e vestimentas específicas.

⁴³ Patrícia Silva da Costa, nascida e crescida no samba, é neta de Cláudio Bernardo da Costa, um dos fundadores da Portela. Além do convívio com figuras lendárias do samba, virou passista e fez do samba sua profissão, apesar de ter se formado arquiteta. É cantora, atriz e bailarina. Várias vezes esteve à frente da bateria de uma escola de samba no sambódromo carioca. Foi madrinha da Escola de Samba Viradouro por oito anos.

⁴⁴ Dançarina de Escola de Samba

⁴⁵ Grêmio Recreativo Escola de Samba



Fig.12

Passista Patrícia Costa em Sala de Estar: As cinco peles do samba. Foto, 2007. Dalton Valerio

Em outro espaço, é apresentado o trabalho de Hundertwasser, o artista sobre o qual se inspiraram para a criação do trabalho apresentado, trazendo a perspectiva dele sobre as linhas ondulares. Aos ouvintes, é proposto que desenhem linhas curvas na primeira pele de quem explica.

Em outro canto está a percussão corporal com boca, bochecha, colo do peito, braços, porque qualquer lugar é lugar para produzir som ritmicamente. Além do miudinho e do samba de roda, no espaço vizinho. As indicações de como se dança os passos de cada uma das danças apresentadas são lidas em simultâneo à execução. Pés rasteiros ou levantando a poeira do chão, o cumprimento, o gesto de provocação e a umbigada que dá vez para o próximo entrar na roda.

A roda se amplia quando, quem está nos outros espaços é chamado para participar dela. Entre palmas, pés rasteiros, umbigadas e uma percussão com copos descartáveis no chão, cada um dança no meio da roda enquanto sambas de roda são cantados, tais como: “quero ver descer, quero ver subir, quero ver descer, quero ver subir, bê-a-bá, bê-e-bé,

bê-i-bi, quero ver as cadeiras bolir”, “bote essa menina pra pisar, no coco quero ver ela pisar” ou “este coco é feito com palma de mão vamos entrando logo dentro do salão”.

Nessas pequenas salas, com suas histórias e danças, forma-se ali uma rede conectiva de diferentes sistemas culturais, os quais, trazidos pelas referências, são aproximados àqueles que assistem, os quais reagem e quem dança na Companhia reage de acordo com isso. O jogo de improvisação permanece criando ligações e momentos que sustentam o ambiente que o samba provoca.

De repente um surdo⁴⁶ marca o início da bateria de carnaval e chama atenção, as cortinas estampadas são abertas e a sala continua uma só. É a vez de Patrícia Costa assumir a sua vivência de passista ao som do Samba–Enredo da Unidos da Viradouro, *Trevas! Luz! A Explosão do Universo* de 1997. Brilho, biquíni, gola com penas, salto plataforma e sua forma de dançar dentro de um desfile de uma escola de samba, enquanto as outras a circundam.

Saia colorida, salto e mais penas na cabeça entram com a coreógrafa Andrea Jabor que está dançando no trabalho. O samba–enredo dançado por Patrícia diminui quando a entrada do surdo traz *A Batucada dos Nossos Tantãs*, música do Grupo Fundo de Quintal, que trata da resistência do samba, a sua projeção, o lugar de nascimento e o respeito não só do próprio sambista, mas que a sociedade deve ter também.

Samba, a gente não perde o prazer de cantar
E fazem de tudo pra silenciar
A batucada dos nossos tantãs
No seu ecoar, o samba se refez

⁴⁶ Criado por Alcebíades Barcellos (1902-1975), o *Bide* da *Turma do Estácio*, com latão de manteiga, aros e pele de cabrito, apareceu no carnaval em 1928, no desfile da Deixa Falar, a primeira escola de samba brasileira. Mais elaborado, é um tipo de tambor cilíndrico de grandes dimensões e som profundamente grave, de madeira ou metal, com peles em todos os lados, tradicionalmente utilizado nas Escolas de Samba para marcações.

Seu canto se faz reluzir
Podemos sorrir outra vez
Samba, eterno delírio do compositor
Que nasce da alma, sem pele, sem cor
Com simplicidade, não sendo vulgar
Fazendo da nossa alegria, seu habitat natural
O samba floresce do fundo do nosso quintal
Este samba é pra você
Que vive a falar, a criticar
Querendo esnobar, querendo acabar
Com a nossa cultura popular
É bonito de se ver
O samba correr, pro lado de lá
Fronteira não há, pra nos impedir
Você não samba mas tem que aplaudir

Em coro, com pequenas sequências alternadas de samba no pé e palmas essa canção é cantada. Soa como um momento de louvação ao samba, de afirmação, de contentamento pela sua existência. Com o silêncio que vai chegando, os desenhos marcados no chão passam a ser o lugar de novas experimentações, de direções, equilíbrios e velocidades no espaço. Enquanto isso, uma música muito marcante dentro do universo do samba chega aos poucos e o movimento passa a ser uma extensão do que se experimentou nas marcas do chão.

Independentemente de estarem ou não com os acessórios, como saltos ou máscaras, o samba é dançado. Seja com samba no pé ou pelas possibilidades que seus passos e a própria música desperta, o samba continua a ser reverenciado e deleitado.

Eu sou o samba
a voz do morro sou eu mesmo sim senhor

quero mostrar ao mundo que tenho valor
eu sou o rei dos terreiros
eu sou o samba
(..)

Portuguesa de nascença e brasileira de coração é com *Adeus Batucada* na voz da “Pequena Notável” que, aos poucos com as luzes em penumbra, a passista tira seus adereços de carnaval, sua plataforma e sua gola. A música é a mesma que acompanhou Carmem Miranda na sua trajetória e na sua despedida pela Avenida Rio Branco no Rio de Janeiro, em 1955. A passista sai da sala e deixa todo mundo “valorizando a batucada”.

(...)
Vou-me embora chorando
Com meu coração sorrindo
E vou deixar todo mundo
Valorizando a batucada
(...)

A saída é invadida novamente pela figura do Caboclo de Lança, como se tivesse montado num cavalo com seu chapéu e com uma garrafa na mão, possivelmente uma referência à cachaça. O chapéu colorido é que muito marca essa menção ao Caboclo. Sua cavalgada invoca o samba de coco⁴⁷, com palmas e pés com tamancos⁴⁸ marcados no ritmo da cantiga em coro: “bota essa menina pra dançar, no coco quero ver ela pisar!”. Paralelamente, de chapéu de palha, saias coloridas e camisas florais, espalham-se pela sala e pelo quintal que fica ao lado, cantando e marcando o coco com os

⁴⁷ Originário do sertão de Pernambuco, o ritmo possui traços indígenas, nítida influência africana dos quilombos e senzalas. Os negros cantavam durante o ritual da quebra do coco para a extração das coconhas. Usam vestidos rodados e estampados e homens usavam calças e camisas sociais da mesma estampadas. Utilizam instrumentos de percussão como pandeiros, ganzás, chocalhos e constitui-se numa dança de umbigada.

⁴⁸ Calçado com o solado de madeira.

tamancos. A marcha dos pés é pesada e pisada para frente e para trás, para o lado direito ou esquerdo, no ritmo da música, sendo por algumas vezes quase imperceptível essa alteração devido à velocidade, além de leves inclinações do tronco para trás ou para frente com os braços marcando os passos.

O ritmo sincopado traz canções que são marcadas pela oralidade, que falam da labuta do cotidiano, do amor e sua própria história como temas das cantigas. O tempo marcado com as palmas marca a relação com as rodas de coco, assim como a pessoa que inicia o refrão, puxando os versos que nas rodas, é chamado de “tirador do coco” ou “coqueiro”. A estrutura se mantém como um diálogo onde o puxador seria um solista e os outros, o coro que responde não só catando, mas dançando.

Essa referência ao pisado forte do nordeste brasileiro continua com *Godê Pavão* cantado pelo Grupo Raízes de Arcoverde⁴⁹ e a marcação continua, com Siba e Fuloresta do Samba com *Trincheira da Floresta*.

Cheguei, meu sangue está quente
Zumbindo igualmente cavalo do cão
Coberto de arruda e liamba
E um ponto de samba na palma da mão
E eu vim bater mão ao cangaço
E cantar sem cansaço
Querendo um calor
No verso, pimenta, aguardente
Que comida quente é que tem mais sabor
(...)

⁴⁹ Grupo tradicional de samba de coco de Arcoverde - Pernambuco, fundado pelas famílias Lopes, Gomes e Calixto em 1992, mantendo o aprendizado que iniciou nas primeiras décadas do século XIX com as tataravós da irmãs Lopes, que vieram depois a fundar o grupo com outras pessoas.

Cheios de instrumentos de sopro e uma marcação completamente diferente do samba carioca, o trabalho brinca com essas idas ao nordeste. O círculo marcado no chão é lugar de brincadeira, de imitar passos umas das outras ou de correr jogando o chapéu do caboclo de um lado para o outro.

Acabada a brincadeira, no silêncio volta-se ao samba do Rio de Janeiro. As baianas, figuras impescindíveis nas Escolas de Samba com seus vestidos rodados coloridos e decorados de acordo com o tema da Escola e com aros por baixo para dar o volume e largura necessária, aqui elas chegam todas de branco, mantêm-se os aros, mas carregam a cor predominante nos Terreiros de Candomblé enquanto *Sonho Meu* é tocada.

(...)

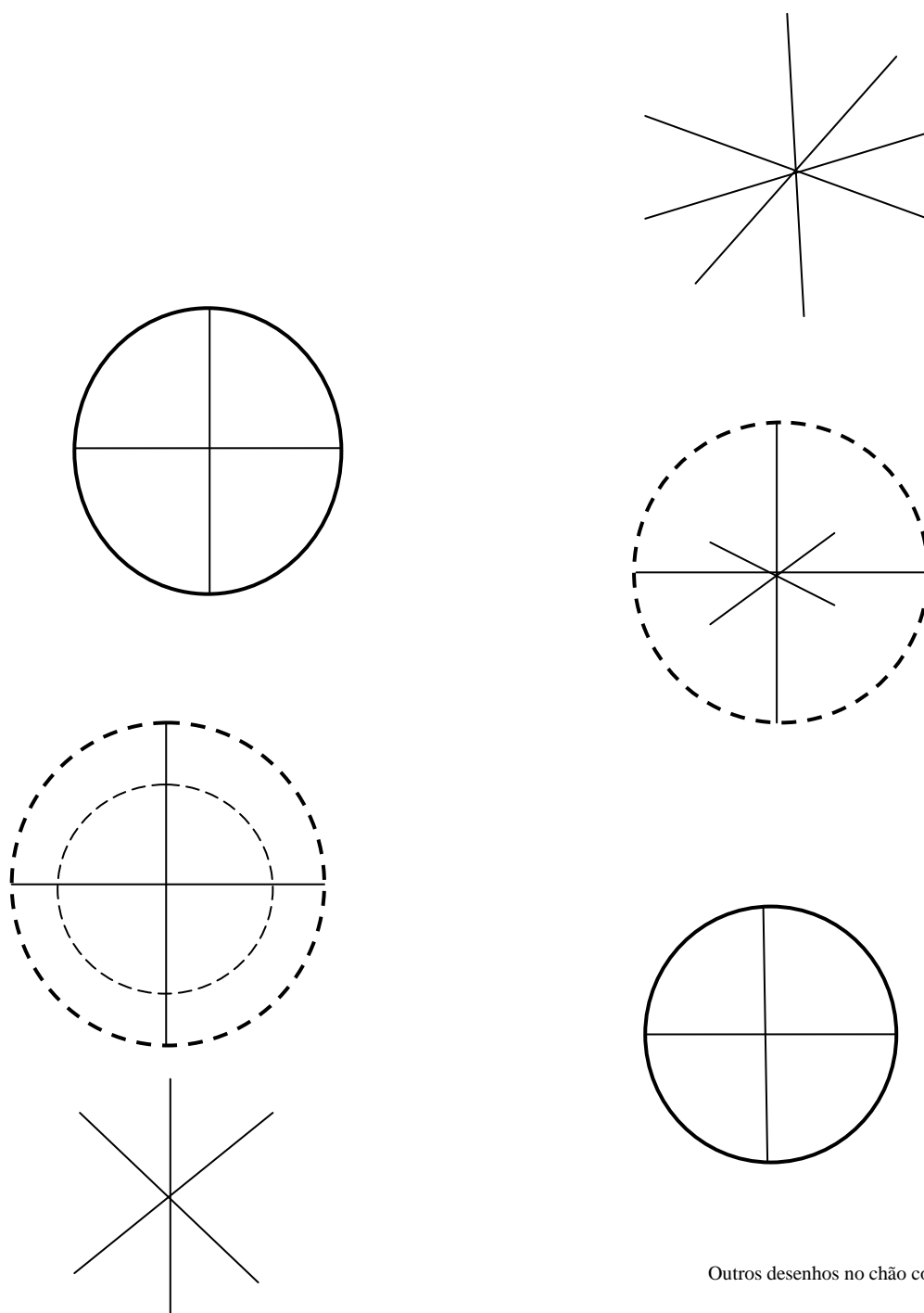
Traz a pureza de um samba
Sentido, marcado de mágoas de amor
Um samba que mexe o corpo da gente
E o vento vadio embalando a flor

A delicadeza dos movimentos associa-se à delicadeza da música e enquanto se vestem, giros lentos e braços pelo ar conduzem a experimentação dessa nova vestimenta, e com *Falsa Baiana*, dançam, “espelham-se” e conduzem-se. E vão desaparecendo.

(...)

Baiana é aquela que entra no samba de qualquer maneira
Que mexe, remexe, dá nó nas cadeiras
Deixando a moçada com água na boca.
A falsa baiana quando entra no samba ninguém se incomoda
Ninguém bate palma, ninguém abre a roda
Ninguém grita ôba, salve a Bahia, Senhor!

Os saltos entram em cena, assim como novas linhas são adicionadas aos círculos marcados no chão do início. E neles novas experimentações. Em dupla, elas simulam disputa de espaço ou sambam, muito. Os traços, os quadrantes, os cruzamentos, proporcionam múltiplas possibilidades de dançar.



Figs. 13
Outros desenhos no chão com fita branca

E para completar, o samba de partido alto é convocado: “samba de partido – alto é assim, olhem pros meus pés, vai por mim!”. As marcas no chão ainda continuam a ser referência para as possibilidades dos passos, sem deixar de lado a criatividade em utilizá-las. Uma parte do elenco num canto da sala está para os batuques, enquanto as outras cantam e sambam as sugestões trazidas por cada uma: “Pedi pra parar, parou!”, expressão usada para finalizar o que estava antes tocando para que dê início a outra música, *Se o caminho é meu* de Paulinho Mocidade e Jurandir Bringela é puxado⁵⁰, sendo interrompido pela mesma expressão para iniciar um funk carioca⁵¹, que é acompanhado pelo grupo do canto que comanda a parte instrumental.

Aparentemente despropositado, ele provoca outro tipo de movimentação não só pelo ritmo, mas pela letra da música, o que faz com que a brincadeira entre elas continue até que uma das baianas, nesse caso, nascida realmente na Bahia, sendo isso algumas vezes mencionado nas falas entre elas, também peça para parar. Num clima de brincadeira, diz que ali é lugar de samba e retoma-o entoando um samba de roda da Bahia, e pede a todas que tirem os saltos: “Agora é de pé no chão!”. Aos poucos elas formam uma roda, onde cada uma vai ao centro e canta um refrão para ser repetido pela roda.

A concentração é nas matrizes cariocas, mas as referências vindas de outros estados parecem inevitáveis, afinal, estamos falando de uma rede de influências que cresce com a chegada dos negros africanos no Brasil e toda sua movimentação dentro do território brasileiro, levando a cada canto seus cantos, danças, comidas e vestimentas. O ambiente é descontraído e aberto para que a movimentação seja explorada como sentir necessidade, de acordo com o ritmo ou com os desdobramentos que os passos do samba possibilitam.

⁵⁰ Expressão usado entre os sambistas, que é o mesmo que iniciar, começar.

⁵¹ Estilo musical oriundo das favelas do estado do Rio de Janeiro, no Brasil. Apesar do nome, do originário dos Estados Unidos. O *funk* carioca tem uma influência direta do *miami bass* e do *freestyle*. Desde a década 80 até hoje, passa por músicas de cunho mais erótico, que falam do dia a dia da comunidade ou desvalorizando o gênero feminino.

Trazer outros ritmos ou referências de outras regiões enriquece o trabalho e compartilha da ideia de rede, mas não de uma forma imprudente, mas como algo que vem porque existem essas ligações que foram feitas pelo tempo, nas vivências pessoais, mesmo que para uma brincadeira, atitude incorporada em todo o trabalho e assumida pela coreógrafa, um brincar que vem em forma de conhecimento e não seria exagero se disséssemos, uma das melhores formas de se aprender.

Por último, a própria Andrea Jabor, já de baiana, entra entoando um refrão citando o próprio trabalho: “Nosso samba é assim pele com pele, cinco peles do samba é assim!”. Enquanto todos saem de cena, em capela⁵², Andrea canta *Desde que o samba é samba*, de Caetano Veloso, e o público canta com ela.

A tristeza é senhora
Desde que o samba é samba é assim
A lágrima clara sobre a pele escura
A noite, a chuva que cai lá fora
Solidão apavora
Tudo demorando em ser tão ruim
Mas alguma coisa acontece
No quando agora em mim
Cantando eu mando a tristeza embora
(...)

E nesse canto que não deixa tristeza alguma chegar, um quintal cheio de árvores ao lado, passa a ser o lugar onde as baianas começam a girar. Com *Dê-me graças Senhora*, de um dos maiores poetas do samba carioca, Cartola, elas rodopiam e levam o vestido pelas possibilidades que ele proporciona. Os aros vão além dos giros e do paralelo ao chão. Finalizando, chega mais uma, mas com um vestido mais colorido, com brilho e

⁵² Canto só com vozes.

num nível mais alto que as outras, que continuam a dançar, lhe reverenciam e lhe seguem.



Fig.14

Cena final Sala de Estar: As cinco peles do samba. Foto, 2007. Dalton Valerio

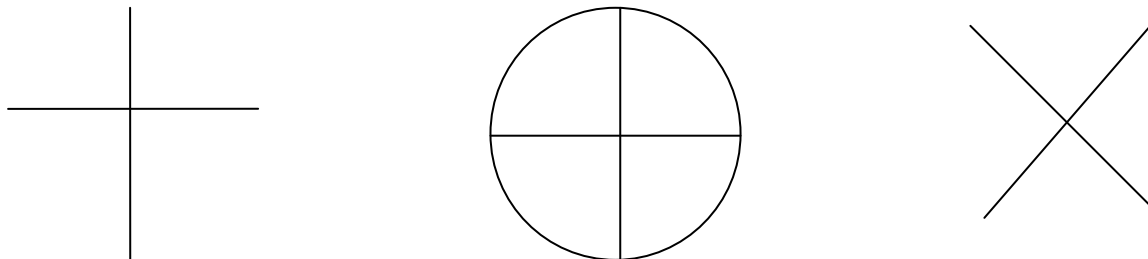
A passagem pelas peles, as visitas aos territórios do samba, as experiências de cada uma com os laboratórios de pesquisa além da vivência pessoal com o samba, foram trazidas para *Casa* e nela, mais um espaço para que tudo isso fosse compartilhado. Um compartilhamento que deixou clara a intenção de um amálgama, onde a Companhia passa a ser público e a plateia, dançantes. Isso poderia ser feito com qualquer público e, de certa forma, o trabalho lhes tocava, mas a incidência num público brasileiro e carioca, nesse caso, revela-se como um propulsor de memórias, do que faz falta, como cantado em *Tempos Idos*⁵³ de Cartola e Carlos Cachça, mas também num ambiente que concerne a sensação de proximidade, de casa.

Nas salas da *Casa*, entre idas e vindas pelo tempo, através das canções mais antigas ou mais recentes, com intérpretes relacionados ou não com o samba, com um bar que

⁵³ Os tempos idos /Nunca esquecidos/Trazem saudades ao recordar/É com tristeza que eu relembro/Coisas remotas que não vêm mais/Uma escola na Praça Onze/Testemunha ocular/E perto dela uma balança/Onde os malandros iam sambar (...)

sugere as *cozinhas* tão importantes para as festas quando do início e permanência do samba nas casas das “tias”, o lugar que serve a todos da casa, com um quintal cheio de árvores, lugar tão mencionado para designar onde o samba também acontece, com elementos a mais ou a menos, com brincadeiras, com batuques e cantos ao vivo e o espírito de fazer do samba o melhor anfitrião, o samba ecoa.

9.2. Ao Samba: A cruz, o xis e o esplendor



Figs. 15

Desenhos no chão com fita branca

O lugar, os atravessamentos e os sentidos do movimento. A busca pelas possibilidades do passo do samba, dos sambas, retoma mais uma vez desenhos no chão que foram trazidos para novos encontros de sentidos, agora com um sentido mais complexo.

Ela determina e estabelece o lugar, te diz da terra, da base.

Andrea Jabor

A *Cruz*, que marca o lugar, sugere o passo homolateral e aberto, traz à memória a firmeza e a definição do índio quando dança para celebrar ou para seus rituais, ou dos dançantes do samba de coco, para cantar o trabalho, o amor ou sua própria história. É a menção ao passado, à origem, à ancestralidade, ao pertencimento, à identidade.

Ele te tira do lugar, ele desloca, ele atravessa.

Andrea Jabor

O *Xis* vem como aquele que proporciona ao passo o cruzamento, o jogo, os lados, fazendo com que a firmeza seja desestabilizada e tira do seu lugar. Ele relaciona-se com

o samba carioca, o malandreado, o que tem ginga quando passa a se deslocar, a cruzar, a ir para vários lados. O *Xis* sugere outros lugares, outras informações e sentidos de movimento, ele relaciona-se com o trânsito da vida, que te leva a caminhar em redes.

É onde brilha e onde mudamos nossa ação.

Andrea Jabor

O *Esplendor* é o espaço aberto, é onde acontecem as vivências entre as relações já experienciadas, é de quando vamos além do que as marcações proporcionam, é o lugar de brincar com isso, de jogar com as possibilidades, de ir e vir, de olhar para trás sem deixar de perceber o instante.

Diante dessas estruturas, como o passo do samba pode ser ampliado, desconstruído e construído de novo? Como o passo do samba pode ser dançado? Sem fugir às memórias do samba ou carnaval, o que poderíamos designar como uma roda de samba de partido-alto, está instrumentos em cena e no canto ao vivo iniciado com *A Batucada dos Nossos Tantãs*, já cantado no primeiro trabalho.

“Sem perder o prazer”, como a música mesmo fala, cantos de improviso que falam do próprio trabalho da Trilogia, da Lapa⁵⁴ e da vida ou trechos de sambas, são cantados na hora para serem repetidos pelo grupo. Além da roda, instrumentos como pandeiro, tantã e coco, o chapéu panamá, o adereço de cabeça com penas, máscara e colares, já trazem a relação com o samba carioca, com o samba de terreiro e com o carnaval e se destacam sobre o preto e branco da calça e da camisa.

Ao lado da roda, uma mesa de som e de apoio com a própria Andrea no comando e com uma bandeira da Portela atrás dela. Enquanto o samba vai diminuindo, ela apresenta o *Bloco Pele Confetti*, iniciado em 2007 quando do primeiro trabalho realizado pela

⁵⁴ Bairro da Zona Central e um dos maiores pontos turísticos da cidade do Rio de Janeiro.

Companhia, representado pelas meninas da batucada. Ela cita o nome de Rubens Confete, homenageado pela Companhia.

O meu samba é assim, pele com pele, cinco peles do samba é assim! E o seu como é?

Andrea Jabor no espetáculo enquanto acontece o batuque.

O início da construção da Trilogia, a procura das peles do samba, trouxe memórias da infância de Andrea que foram sendo trazidas por ela mesma, e uma delas é a música *Kid Cavaquinho* de João Bosco, cantada na escola aos 10 anos quando ela foi morar em Londres. A memória vem e elas cantam.

Ói que foi só pega no cavaquinho
Pra nego bater
Mas se eu contar o que é que pode
Um cavaquinho os "home" não vai crer

Quando ele se fere fere firme
Dói que nem punhal
Quando ele invoca até parece
Um pega na geral
(...)



Fig.16

Cena inicial Ao Samba: A cruz, o xis e o esplendor. Foto, 2009. Elisa Huguenev

As memórias continuam a desenrolar quando Andrea fala de uma entrevista lida numa revista de bordo *Almanaque da Cultura Popular*, na qual Lydia Hortélio, pesquisadora baiana da cultura da criança, fala da importância do brincar. Assim, comenta do seu encantamento citando uma das falas da entrevista “(...) cada vez mais a preocupação é com o conteúdo, e o Brasil que dança está sendo esquecido. Acho que viemos ao mundo para dançar, para brincar”.

O reforço do sentido do brincar, que vem com o jogo e com a improvisação desde o primeiro trabalho, anuncia aqui a permanência do sentido como uma necessidade de um caminho propenso a possibilidades interessantes, as quais se associam com o próprio ambiente de samba.

(...)

Corri pra ver
Pra ver quem era
Chegando lá
Era a Portela

O povo cantando assim
Oh, oh, oh, oh
A majestade do samba
Chegou, chegou
O povo cantando assim
Oh, oh, oh, oh
A majestade do samba
Chegou, chegou
(...)

O samba começa com *Corri pra ver*, cantado por Monarco da Portela⁵⁵, enquanto vestem-se de baianas. O vestido permanece branco, com grandes aros como se usam nas Escolas de Samba, mas sem o peso, sem os brilhos e sem o excesso de tecido. É puro branco. E com ele, giros sutis e braços pelos ar, cadenciados pela sugestão da música e pela movimentação vista nos terreiros de Candomblé, cinco baianas em cena, giram, cantam, sorriem e aos poucos saem e enquanto a música acaba, uma delas permanece enquanto uma voz surge citando *Poética I*, de Vinícius de Moraes.

De manhã escureço
De dia tardo
De tarde anoiteço
De noite ardo.

A oeste a morte
Contra quem vivo
Do sul cativo
O este é meu norte.

Outros que contem
Passo por passo:
Eu morro ontem

⁵⁵ Hildemar Diniz (17/08/1933), carioca, é integrante da ala de compositores da Portela e responsável pela Velha Guarda (componentes mais antigos de uma Escola).

Nasço amanhã
Ando onde há espaço:
– Meu tempo é quando.

De preto e branco elas voltam e um canto do jongo, o “avô” do samba, de acordo com os jongueiros, é tocado com *Bendito Rosário de Maria*, música que se cantava para se começar o jongo como fala Mestre Darcy⁵⁶. Espalham-se pelo espaço com pés descalços, num passo rasteiro e pisado, com passadas largas para os lados ou na frente e atrás, sendo marcadas pelos calcanhares e os braços ao alto como se pedissem licença ao público para se apresentarem, além da referência à umbigada, até que ficam duas. Esse é um dos passos que ganhou o apelido de “tabiado” entre os Jongueiros da Serrinha contado no vídeo⁵⁷ por Lazir Lima, à medida que observavam os Jongueiros com quem conviveram e aprenderam. A chegada da terceira finaliza o canto e no silêncio, só se ouve a marcação dos pés no chão de madeira.

A marcação vai seguindo as direções propostas. Diferentes formações sem perder o ritmo, seguem num vai e vem constante, com sugestões de marcações para que sejam repetidas. O espaço está aberto, sem marcações no chão, sem adereços, só os pés que “apalpm” o chão pés à procura das memórias e possibilidades, dançando como tudo isso está articulado ou pode ainda se articular enquanto dança, até que calçam salto. Como sapatear de salto alto, como o corpo responde a isso? Como o corpo de quem ainda não calçou pensa que pode responder a isso? Como sapatear de salto?

⁵⁶ Nascido Serrinha/RJ em 1932, Darcy Monteiro, o Mestre Darcy do Jongo, filho de Pedro Monteiro e da mãe-de-santo e jongueira Vovó Maria Joana Rezadeira. Aos 16 anos era músico profissional e participou da fundação da Escola de Samba Império Serrano. Militante da cultura negra afro-brasileira, como jongueiro e divulgador do jongo transformou-se numa figura legendária. Preocupado com os riscos do desaparecimento do ritmo e da dança dos seus ancestrais, fundou o grupo Jongo da Serrinha, com o objetivo de retomar, dinamizar e divulgar a tradição.

⁵⁷ Documentário produzido pelo Canal Futura, apresentado por Antônio Nóbrega e Rosane Almeida, chamado de Danças Brasileiras.

Marcações feitas com fita branca no chão começam a ser feitas enquanto *Roda Rodete Rodiano*⁵⁸ remixada por Chico Science entra e as acompanha. Apesar da falta de probabilidade de um funk com batidas eletrônicas no meio do samba, a música aparece num momento sugestivo, num momento de demarcação de espaços, de lugares os quais também, assim como a música, que parece fora do lugar, mas se articula e propõe outras nuances, conseqüentemente, refletindo no que vier. As linhas já sugerem ou estimulam a direção e o movimento, e entre “X”, “Y” e outros desenhos a partir dessas letras, enquanto marcados, outras qualidades de movimentos vão sendo trazidas. Equilíbrios, cruzamento de pernas, giros em nível médio, braços, tronco, transferência de peso e jogo com o quadril.

As experimentações continuam, enquanto que o colorido chega nas saias das que sambam ao som de *O Samba é meu dom*, de Wilson das Neves, música que passa pelo aprendizado do samba e de todos aqueles sambistas que fizeram parte dessa construção.

O samba é meu dom
Aprendi bater samba ao compasso do meu coração
De quadra, de enredo, de roda, na palma da mão
De breque, de partido alto e o samba canção
(...)

Aos poucos, o corpo passa a ser percussão. Boca, rosto, peito, quadril, qualquer lugar do corpo é lugar para batucar, para produzir um som que acompanha o ritmo da música e do próprio corpo que dança. Palmas e a música que passa a ser somente elas e os sons do corpo ou o batuque agora também no chão, se articulam com a presença constante de falas entre elas, que se divertindo uma com a outra, sugerem outras possibilidades.

Sem perder o contato com o público, brincam com ele levando a cada canto do espaço, o corpo percussivo. Com irreverência, transitam pela sala sambando rapidamente

⁵⁸ De Dj Bid (Eduardo Bidlovsky) com Caju e Castanha. Álbum: Bambas e Biritas Vol. 1, 2006.

levando os braços ao alto. O exagero combinado entre elas, na conversa enquanto dançam causa riso no público, assim como, as surpresas trazidas pelas possibilidades percussivas entre elas e uma percussionando na outra.



Fig.17

Percussão corporal em Ao Samba: A cruz, o xis e o esplendor. Foto, 2009. Elisa Hugueney.

A voz de Fernanda Porto entra com *Sambassim*, como possibilidade de se fazer samba sem pandeiro ou tamborim. Com batidas eletrônicas, a gravidade do baixo associado à cuíca, num cruzamento que invoca um samba, a própria música se pergunta se é samba e se afirma como samba. Novos elementos se articulam e o samba permanece.

Comecei um sambassim
Sem pandeiro ou tamborim
Como quem não sabe nada de samba
Mas sempre ouviu tocar um bamba

Eu nunca fui numa roda de samba
Dessas de partido alto, quintal e varanda

Mas meu samba tem repique, tem batuque

O sample é reco-reco e agogô

Esse samba é meu groove da vez

Com guitarra e drum n'bass

Só pra ver como é que fica

Eletrônico coro da cuíca

Samba assim assado

De beat acelerado

Será que é samba assim?

Samba assim assado

De beat acelerado

É samba, sim

As bailarinas e suas pequenas saias coloridas percorrem em grupo o espaço dançando samba, com seus pés descalços, balanço de quadril, jogos de braços, e uma iluminação que remete a um ambiente de discoteca. O diálogo entre o samba e os elementos rítmicos da contemporaneidade funciona quando se percebe que não houve problema na percepção do samba, o seu ritmo, mas conjugaram-se de forma que o eletrônico possibilitou ao samba outras mobilidades e o samba, a ele.

As marcas no chão continuam a serem pontos de referência para experimentações. Sozinhas ou acompanhadas, sambando ou não, elas exploram o espaço, o corpo e as possibilidades que encontram no caminho. Seja por sugestão da outra ou individualmente. A troca de olhares e sorrisos com o público é permanente. E em clima de discoteca, o samba–eletrônico é dançado.

Deixam o espaço para voltar à roda de samba do início. Retomam seus instrumentos e Andrea comanda o canto com *Deixa isso pra lá*, de Jair Rodrigues e vai terminando com mais memórias sobre sua passagem por Recife, no carnaval de Olinda, enquanto produzia o primeiro trabalho da Trilogia e mais uma vez o Nordeste aparece. “Encontrei

uma nação de ritmos de cultura popular e quando eu voltei, voltei dançando samba de coco”.

Entre palmas e vozes, a cantiga de coco *Godê Pavão*, já citado no primeiro trabalho, retorna reforçando a influência que o samba de coco provocou. A descoberta da cruz, do xis e do esplendor é cantada sendo contada pela voz de Andrea e pelos batuques da roda de samba das bailarinas:

E do samba de coco a gente foi pra frente, pra trás, brincando passo e desenhando o chão e construindo como eu piso, como você pisa, como o passo pisa e como o passo interfere em mim e me constrói e interfere o meu pisar, o meu passar, o meu peso, eu fui entendendo e a gente foi construindo novas formas de pisar e de passar e de pesar.

Novas formas de pisar e pesar fizeram da *Cruz* o lugar, o samba do coco, o samba marcado, sem cruzamento. Do *Xis*, onde acontece o cruzamento, que atravessa e tira do lugar. E do *Esplendor* onde acontece a relação das possibilidades do passo, do samba, seja ele cruzado ou não, é o lugar de mudarmos nossa ação.

E numa homenagem ao “rei do ritmo paraibano, quase pernambucano e campeão de vários sambas no carnaval do Rio de Janeiro”, Andrea Jabor traz Jackson do Pandeiro e o seu inesquecível *Chiclete com Banana*, que fala de mistura cultural e como ficaria com o cruzamento. Cantado pelo próprio, duas vão ao meio do salão, de calça e camisa branca com o representativo chapéu panamá do malandro carioca, e malandramente experimentam esse novo personagem com essa música e com as marcações no chão. Equilíbrios, volteios, suportes, cruzamentos, umbigada, pés rasteiros e pequenas falas de brincadeira entre elas.

Eu só boto bebop no meu samba
Quando Tio Sam tocar um tamborim
Quando ele pegar
No pandeiro e no zabumba.

Quando ele aprender
Que o samba não é rumba.
Aí eu vou misturar
Miami com Copacabana.
Chiclete eu misturo com banana,
E o meu samba vai ficar assim:
Tururururururi bop-bebop-bebop
Tururururururi bop-bebop-bebop
Tururururururi bop-bebop-bebop
Eu quero ver a confusão
(...)



Fig.18

Referência a Malandros. Foto, 2009. Elisa Hugueney.

Com o pandeiro de fundo instrumental, as outras, todas com calça e camisa preta, chegam com o colorido dos chapéus, leques de penas, peruca, paletó vermelho, salto alto, gola, pena na cabeça, ou seja, uma série de referências ao carnaval as quais se relacionam com as marcações no chão, remetendo ao que fora vivenciado nos lugares do samba, nas casas de samba visitadas, ao que se foi ouvido, aos passos aprendidos, associados às vivências independentes, para que aqui fossem reencontradas ou vivenciadas no seu *Esplendor*.

Uma bateria de Escola de Samba chega e conduz as experimentações nas formas marcadas no chão. Passistas e malandros são trazidos não só pelos elementos que os caracterizam, mas pelos passos e movimentos desenhados no espaço, enquanto uma luz presa sob um guarda-chuva transita entre elas e as ilumina individualmente.



Fig.19

Sambista sob guarda-chuva iluminado. Foto, 2009. Dalton Valerio

Outros movimentos, comportamentos e alguns poucos acessórios passam a remeter também a cena de bêbados do fim do baile de carnaval, a blocos de rua, ao Diretor de Harmonia⁵⁹ de Escola de Samba e ao bailado do casal de Mestre–Sala e Porta–Bandeira e sua forma de conduzir. Referências marcantes do carnaval e do samba no Brasil

⁵⁹ Trabalha na supervisão durante toda a evolução da Escola na avenida.

entram em cena e traz a quem assiste não só a clara identificação com o assunto que estão falando, mas memórias relacionadas a experiências com o tema tratado.

O que poderia ser falta, quando se vê em cena menos brilho e volume do que em dias de carnaval, cresce quando existe um corpo carregado de informações do que se quer fazer, um corpo que traz consigo a elegância e delicadeza da dança do casal mais importante de uma Escola de Samba, por exemplo, quando passam a tentar descobrir como a dança desse casal pode ser dançada ou como percorrer o caminho para se chegar à forma como ela é executada.

O som passa a ser dessa procura. Somente corpo, dois a dois, em contato, seja somente pelas mãos conduzindo um ao outro, ou quando se encontram pelo tronco, pelos braços, entre giros e cuidados, toques e os sambas de *Ao Samba*⁶⁰ é falado:

Ao samba sambo, ao samba vou
No samba estou
Samba – jongo, Samba – partido
samba – terreiro
Samba - coco, samba – drum n’bass
Sambo o samba
Samba – passo, samba - Velha Guarda
Porta – Bandeira
Samba – contato, contemporâneo
Samba rock, sambo o samba
Sambo igual ao samba
Para lembrar de onde vim e pra onde vou.

⁶⁰ Poema de autoria de Andrea Jabor.

Mais memórias do passado vêm em cena quando Andrea Jabor traz mais uma história sobre seu primeiro samba aprendido. Enquanto as bailarinas trocam ou acrescentam mais acessórios, ela conta que foi no ano de 1972, no carnaval na Avenida Presidente Vargas, para matar a saudade dos três anos longe do Brasil, que o Samba – Enredo do Acadêmicos do Salgueiro *Minha Madrinha, Mangueira Querida*, marca para sempre o seu retorno ao seu país.

Ô ô ô, oh meu Senhor
Foi Mangueira
Estação Primeira
Que me batizou
Tengo-Tengo
Santo Antônio, Chale
Minha gente, é muito samba no pé!
(...)

De volta às reflexões da pesquisadora Lydia Hortélio, Andrea traz mais uma de suas citações: “Se o mundo ainda tem solução, ela se dará pela infância. A grande revolução se dará. E o Brasil tem tudo pra isso, porque tem muita cultura popular. E a cultura popular é uma segunda infância”. Um apito ressoa e chama, sob a bateria da Mocidade Independente de Padre Miguel, com seu samba–enredo de 1997, *De Corpo e Alma na Avenida*, fazerem daquele salão sua avenida.

Eu vou, eu vou, amor
Eu vou nessa viagem
De corpo e alma com a Mocidade
Semeando amor, espanto a dor
Sou alegria, arrepiando esta cidade
Dos pés à cabeça
Marcando forte, vai meu coração
Porque o coração é o grande palco da paixão,

É onde aperta a saudade
E pulsa forte a emoção

O espaço é aberto, o colorido está nas cabeças e no sorriso de cada uma que canta junto com a bateria. É o espaço de trazer o samba, vivências, personagens, símbolos, vestimentas e as descobertas no seu cantar e dançar. É hora de brincar e trazer o samba para brincadeira. É com música de carnaval e com confetes para o ar que se chega ao *Esplendor*.

Tiê , tiê , olha lá....Oxá
Tiê , tiê , olha lá....Oxá
Passarinho estimado
Que me deu inspiração
Dos meus tempos de criança
Guardei na lembrança esta recordação
(...)

Em sua despedida, a marcante voz de Dona Ivone Lara em *Tiê – Tiê*, aparece trazendo a comunhão de personagens que remetem a cantos do Brasil onde o samba é marcante, como Bahia, Pernambuco e Rio de Janeiro, através da baiana de vestido branco, pé no chão, torso na cabeça; da senhora do campo e seu chapéu de palha, do malandro com pandeiro e chapéu panamá; da dona de casa e do garí⁶¹, aquele que varre, sem deixar de dançar, o que sobrou do carnaval.

Sem deixar a proximidade com o público, *Ao Samba: A cruz, o Xis e o Esplendor* revela-se completamente imbricado nas estruturas que compõe os passos do samba ou dos sambas. Passou pelo jongo, foi à Londres nas lembranças, pousou na poética Vinícius de Moraes, trouxe remixagem, o samba – eletrônico, o coco, o malandro, passando pela Portela até os desenhos no chão serem o lugar de desconstruir, de ampliar as possibilidades desses territórios, lugar de negociação com entre corpo e movimento

⁶¹ Varredor de rua

depois de tantas informações, lugar de encontros para se chegar ao esplendor num desfile final.

9.3. Arquitetura do samba: A dança do Mestre-Sala e Porta-Bandeira

A dança do Mestre – Sala e Porta – Bandeira é uma dança linda, de um rigor técnico, de uma precisão, de uma poesia (...)

Andrea Jabor

A admiração de Andrea Jabor pela dança do casal e a riqueza presente no seu bailado, levou-a a estudar sua fundamentação técnica e simbólica, culminando no último espetáculo da Trilogia, trazendo à cena contemporânea o maior símbolo de uma Escola de Samba, a bandeira e seus defensores.

No centro, uma bandeira branca é balançada apresentando-a lentamente, quando percorre o espaço, gira e faz as reverências inerentes de quem a carrega. Aos poucos, o silêncio e a escuridão são interrompidos por aqueles que sustentam o enredo de uma Escola ao longo da avenida: o intérprete do samba⁶² e o Diretor de Bateria⁶³. Eles dominam o espaço. A pequena estrofe que inicia o samba-enredo de 2008, *O Rio de Janeiro continua sendo...* da Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro, é cantado e dançado pelo intérprete em cena, o qual, sabendo imitar Quinho, intérprete oficial do Salgueiro, traz seus trejeitos e forma de cantar. Ao mesmo tempo em que o Mestre de Bateria brinca como se o comandasse, trazendo o gestual das mãos e braços como se estivesse à frente de uma bateria de uma Escola comandando o ritmo.

⁶² Quem canta o samba-enredo da Escola.

⁶³ Chamado também de Mestre de Bateria, é o maestro das baterias das Escolas de Samba.

E deixa o sol bronzear
No calor do meu Salgueiro
Eu sou raiz desse chão
E canto a minha emoção
Salve o Rio de Janeiro
(...)

A hora seguinte é a vez de samba no pé, pé no chão e saias coloridas. Entre si elas dançam, “disputam” quem samba melhor, batem palma a quem se destaca; é hora de se exibirem enquanto sentados, os homens observam-nas. Eles usam sapato de bico fino, camisa de botão e cumprem o figurino e a elegância de um sambista. Eles até tentam entrar para o samba, mas o espaço é delas.

O excesso de brilho, o salto alto e a quase *falta de roupa* que o carnaval sugere, é dispensado, no entanto, percebe-se no espetáculo a preocupação com a relação da vestimenta tanto dos homens quanto das mulheres com aqueles usados pelos protagonistas do samba. Tudo parece mais enxuto, no entanto, sem perder o samba, a graça e a feminilidade.

Em penumbra, frestas de luz iluminam partes dos corpos que se movem lentamente, especialmente os braços. O olhar incide neles, assim como sua movimentação, e aos poucos seus pares chegam e se encaixam no movimento delas, até que a luz abre e os casais seguem a voz que aparece para traduzir como se faz a apresentação de um casal de Mestre–Sala e Porta–Bandeira quando eles dançam:

Eu mestre-sala, eu porta – bandeira
Meu mestre- sala, minha porta- bandeira
Vamos apresentar o nosso pavilhão
Nosso pavilhão!
E vamos dançar para vocês.

O ritual da Bandeira é apresentado, mas ainda não é a hora do bailado do casal, é hora de descobrir esse bailado, de passear pelas possibilidades que a condução entre entres pode proporcionar, de mãos dadas ou não. É hora de assistir Mestre Manoel Dionísio em cena. Sem invencionices, a roupa dele é exatamente como um elegante sambista deve ser: sapado de bico, terno e calça de branco, gravata, lenço na lapela e uma faixa da mesma cor da gravata na cintura. Ela chega de salto, de saia vermelha assim como seu lenço e cumprem a tradição do ritual que a dança do casal exige, assim como os próximos que chegam.



Fig.20

Mestre Dionísio em bailado. Arquitetura do Samba: A dança do mestre-sala e porta-bandeira. Foto, 2010. João Braune

As saias, os giros e os sorrisos colorem a cena e três casais dançam, se cumprimentam, fazem círculo e cada um com seu jeito de trazer o samba se encontram nesse círculo. Eis que surge a bandeira. Ela é branca e aquela que a traz gira no centro, enquanto todos os outros a circundam. É hora de exaltar a bandeira, aquela que representa a escola de samba e a comunidade, que a defende no carnaval e é seu símbolo maior.

A busca pelo bailado continua quando, pelo espaço, o casal volta a experimentar as possibilidades que podem encontrar até cumprir o ritual com o figurino designado a um casal de Mestre–Sala e Porta–Bandeira. Para isso, Mestre Dionísio cumpre seu papel de Mestre e entra em cena como se os protegesse, os guiasse e preparasse. Ele “faz a ponte” entre os dois. A luz abre. Seria o anúncio de mais um casal de Mestre–Sala e Porta–Bandeira? E quando se encontram no centro, o mestre, com sua mão sobre a do casal, faz um gesto como se selasse ou abençoasse aquela união. Um abraço de mestre reflete o desejo que aquele caminho seja continuado, e as baianas chegam.

Elas têm uma ala obrigatória que é composta somente por senhoras da comunidade a qual a Escola pertence, e são como uma espécie de “guardiãs” das Escolas de Samba, pois representam o elo entre o samba e as origens afro-baianas do samba e às antigas baianas, as “Tias”, as quais foram de fundamental importância para o acolhimento, a emergência e a fomentação do samba no Rio de Janeiro. Aqui chegam todas de vestido rodado branco, giros quase que em transe e braços que passeiam pelo ar com sons da natureza, batuques, vozes e uma movimentação de tronco que remetem aos terreiros de candomblé.

Saem de cena guiadas pelos sambistas, enquanto Hugo, Mestre–Sala convidado, está em cena para que suas habilidades sejam exploradas. Sua Porta–Bandeira chega e ele a corteja, mas é preciso estar atento pois outro aparece para “disputá-la”. A disputa é através da dança, pelo jogo de cortejos, pela condução. Entre giros e volteios eles desistem, e com toda elegância ela gira sozinha no centro. Essa disputa, Mestre Dionísio conta como acontecia na Praça Onze quando duas escolas se encontravam:

Antes, uma escola grande q vinha com 800 componentes e o casal de Mestre–Sala e Porta–Bandeira, quando chegavam na Praça Onze abria e, um por vez, os casais dançavam, para depois dançar os dois juntos. Mas se eu conseguisse tomar a Porta–Bandeira ou a Porta–Estandarte do meu parceiro, ele tinha que vir até a quadra da minha escola depois que o desfile terminasse para ele poder levar o estandarte dele de volta. Vinha uma escola de lá outra da cá, agora vamos dançar aqui pra ver quem é o melhor. Era um tipo de proteção e hoje quem faz é o Mestre–Sala.

Entre silêncios e batuques, a composição da trilha passa pela esperançosa “*Vai (Menina, Amanhã de manhã)*” de Tom Zé, do seu disco *Estudando o Samba* de 1976, aqui na voz suave e introspectiva de Mônica Salmaso. Um casal de pés descalços, ela com um vestido branco e ele com calça branca, uma camisa vermelha, tem em si o foco. A sintonia entre os dois é claramente percebida. O brilho no olhar e no sorriso de cada um, os toques, a brincadeira, o contato, as “quase-queda” e ele a segurar, o espaço vazio é preenchido pela presença deles, enquanto, o azul da bandeira da Portela chega correndo ao redor dos dois, acobertando-os. Sem os rituais da bandeira, ela também sem calçar nada, corre pelo espaço, brinca com a bandeira e com o casal.

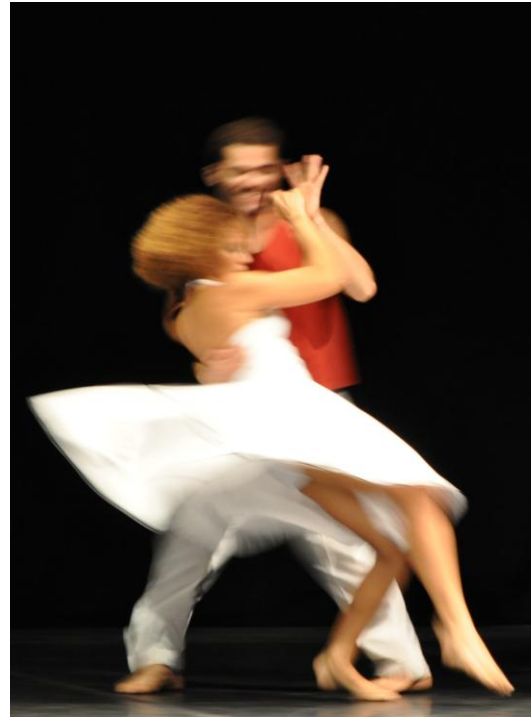


Fig.21

Aprendiz de casal de mestre-sala e porta-bandeira? Foto, 2010. João Braune

A quebra nesse momento com as obrigatoriedades que envolvem a dança do casal, embalados pelos giros da bandeira que chega enquanto os dois a “se conhecem”, traz ao espetáculo um frescor e uma retomada de fôlego que além de alimentar uma atmosfera poética, emociona. Mais ainda quando se tem a oportunidade de ver pessoalmente. O foco volta neles e, com a licença do caráter um tanto impessoal que uma pesquisa exige, uma das cenas mais bonitas desse espetáculo acontece.

Menina , amanhã de manhã
quando a gente acordar
quero te dizer que a felicidade vai
desabar sobre os homens, vai
desabar sobre os homens, vai
desabar sobre os homens.
Na hora ninguém escapa
de baixo da cama ninguém se esconde
e a felicidade vai

desabar sobre os homens, vai
desabar sobre os homens vai
desabar sobre os homens.

Menina, ela mete medo
menina, ela fecha a roda
menina, não tem saída
de cima, de banda ou de lado.

Menina, olhe pra frente
menina, todo cuidado
não queira dormir no ponto

segure o jogo
atenção (de manhã)

Menina a felicidade
é cheia de graça
é cheia de lata
é cheia de praça
é cheia de traça.

Menina, a felicidade
é cheia de pano,
é cheia de pena
é cheia de sino
é cheia de sono.

Menina, a felicidade
é cheia de ano
é cheia de Eno
é cheia de hino
é cheia de ONU.

Menina, a felicidade
é cheia de an
é cheia de en
é cheia de in
é cheia de on.

Menina, a felicidade
é cheia de a
é cheia de e

é cheia de i
é cheia de o

No centro, eles finalizam enquanto quatro bailarinas chegam. De salto e com bandeira, elas dançam e giram ao redor do casal, que aos poucos sai, enquanto elas no centro e em círculo movem-se com as bandeiras. O ambiente começa a ser preparado para uma espécie de roda de samba. Casais dançam no centro, enquanto o batuque começa a se preparar.

Aos poucos, os intérpretes colocam-se como plateia em cena, amontoando-se numa pequena arquibancada que será o lugar dos batuques e cantos aos vivo. Além dos personagens marcantes de uma Escola de Samba, cenas engraçadas são realizadas, como a disputa dos homens pela majestosa Porta-Bandeira, o confronto das sambistas para ver quem samba melhor, relação das formas de dançar entre os sambistas e “aquele que não é”, “a revanche” da sambista por ter sido trocada pela Porta-Bandeira, além das falas de quem está na roda incitando respostas a quem está na situação e a demonstração do sapateado de partido-alto pela “branca boa de samba” irreverentemente, nomeada em cena pelo Mestre Dionísio.



Fig.22

Sapateadora. Arquitetura do Samba: A dança do mestre-sala e porta-bandeira. Foto, 2010. João Braune

Quatro bandeiras são trazidas, dançadas e reverenciadas numa coreografia de giros e círculos feita pelas quatro Porta-Bandeiras. O foco é a Bandeira e o peso que sua presença tem. Ao saírem, entre batuques com os instrumentos, pelo corpo, pés e palmas, sambas são cantados para que toda performance dançada seja feita por quem vai à frente fazer.

“Não estou aqui pra brincadeira, quero lhe dizer que sou Mangueira!” Outro apito é ouvido para começar o samba – enredo *Caymmi Mostra Ao Mundo o Que a Bahia e a Mangueira Tem* do carnaval de 1986 da Estação Primeira de Mangueira.

Tem xinxim e acarajé,
tamborim e samba no pé
Mangueira.
Mangueira vê no céu dos orixás
o horizonte rosa, no verde do mar
a alvorada veste a fantasia
pra exaltar Caymmi e a velha Bahia ô,ô,ô

(...)

Os bailarinos se organizam em cena, como se estivessem no sambódromo e entre passistas, diretor de harmonia, alas, comissão de frente e adereços de cabeça, dançam suas funções em cena. Sem os excessos de uma escola de samba em dias de carnaval no Rio de Janeiro, além da música, é claro, os desenhos no espaço e os adereços, trazem à memória de quem assiste a evolução de uma escola quando se apresenta avenida. A organização em cena deixa claro a intenção de mencionar como as alas e os protagonistas dessa festa atuam, de uma forma muito mais enxuta, e não menos assertiva, percebe-se que está tudo aqui.



Fig.23

Cena final em referência à evolução de uma Escola de Samba. Foto, 2010. Vantoen Pereira Júnior

Atrás da Verde e Rosa Só Não Vai Quem Já Morreu, de 1994, entra. Um clássico dos sambas-enredos da Estação Primeira de Mangueira conduz os casais de Mestre-Sala e Porta-Bandeira pelo espaço. Os agradecimentos são feitos aos poucos, com os rituais que existem entre o casal.

Bahia é luz
De poeta ao luar
Misticismo de um povo
Salve todos orixás
Quem me mandou
Estrelas de lá
Foi são salvador
Pra noite brilhar
Mangueira!
Jogando flores pelo mar
Se encantou com a musa
Que a Bahia dá

Obá berimbau ganzá
Ô capoeira bis
Joga um verso pra iaiá
Caetano e Gil ôô
Com a tropicália no olhar
Doces bárbaros ensinando
A brisa a bailar
A meiguice de uma voz
Uma canção
No Teatro Opinião
Bethânia explode coração
Domingo no parque amor
Alegria alegria eu vou
A flor na festa do interior
Seu nome é Gal
Aplausos ao cancionista
É carnaval é Rio de Janeiro
Me leva que eu vou
Sonho meu bis
Atras da verde-e-rosa
Só não vai quem já morreu

Quando acha que terminou, sem saltos ou adereços, entra o *miudinho*. Como o próprio nome sugere, é dançado com os pés muito juntos, rasteiramente, com *paradas* e outras variações, que mostrem a capacidade de quem dança saber explorar “miudamente” os passos do samba.

Ô devagar miudinho, devagarinho

Ô devagar miudinho, devagarinho

Ô devagar, ô devagar, ô devagar, ô devagar

Se você quer dinheiro eu não tenho não

Se você quer carinho eu tô de prontidão

Se você quer carinho eu tô de prontidão

Ô devagar miudinho, devagarinho

Em roda, com palmas e no miudinho, o samba acaba. O foco na dança do casal preocupa-se com, além de passear por diferentes possibilidades que esse bailado sugere, traz toda sua carga ritualística e simbólica, mesmo com os acessórios e a vestimenta estejam muito mais leves, o ponto-chave era a movimentação e a relação gestual entre o casal.

Conhecer a dança do casal por diferentes caminhos, desde sua forma tradicional, no que se revela alheio às inovações, até perceber suas possibilidades fora das quadras e do Sambódromo; quando são trazidos desprovidos de qualquer elemento que possa referenciar sua dança, somente gestos e movimentos que sugerem esse encontro, traz a tona não só o respeito pelo casal e ao que ele representa dentro da Escola, mas um modo de estar fundamentalmente relacionado com os modos de funcionamento da contemporaneidade, sabendo se deslocar para compreender as informações, colocando-se, posteriormente, com um olhar que vai além do que se é visto

9.4. Processos negociais

*O corpo será, antes de mais, o que pensamos,
o que ele pensa por si e
o lugar onde se aceita que ele nos leve.*

Laurence Louppe

A incidência do olhar para o samba remete a um olhar de retorno. A decisão de mergulhar nesse universo sugere um deslocamento que compreende dois movimentos: o de retorno, no sentido que vai tentar buscar no que se chama de *raiz do samba*, nos costumes, nos elementos, no seu ambiente, a sua movimentação, rituais e simbologias, ou seja, chegar mais perto da origem, num passado que não se vive, mas que tenta se preservar, e na sua contemporaneidade trazer seu olhar e seu fazer contemporâneo, articulando-se com a presença do que se mantém do passado.

O retorno ao passado, no sentido dessa busca pela origem e o modo de fazer sob a contemporaneidade do tempo presente, consiste numa reelaboração inerente ao seu fazer contemporâneo.

É nesse sentido que se pode dizer que a via de acesso ao presente tem necessariamente a forma de uma arqueologia que não regride, no entanto, a um passado remoto, mas a tudo aquilo que no presente não podemos em nenhum caso viver e, restando não vivido, é incessantemente relançado para a origem, sem jamais poder alcançá-la. (Agamben, 2009, p.70)

O encontro que estabelece essa relação com os tempos reflete-se nos modos de funcionamento ao qual a dança contemporânea transita, lembrando aqui da reflexão de Simone Gomes sobre as possibilidades de movimento quando a dança contemporânea busca cada vez mais explorá-las. Ao mesmo tempo convive entre o *estabelecido e o provisório, entre a repetição e a diferença*, que leva aos deslocamentos que margeiam

as suturas provocadas pela nunca não-composição do tempo, a qual pertence o homem contemporâneo.

A opção por movimentos não-codificados que tem caracterizado a dança contemporânea não exclui as codificações já instituídas; apenas não existe uma pré-determinação em relação a elas. Até porque quando se busca um gesto não-codificado, é possível que ele já tenha existido em outros contextos, por meio de outros criadores, em outros momentos, épocas e culturas. (Gomes, 2006, p.113)

Esse tipo de olhar marca uma atitude interrogativa de quem o faz e, paralelamente, é refletida no corpo, no seu comportamento e por isso torna-se fundamental enfatizar que essa disposição questionadora acontece porque “os acontecimentos estão no/são o próprio corpo, ocorrem com pensamentos, veias, dores, pulsações...” (Rengel, 2007, p.27), já que todo o tempo o corpo negocia com o ambiente informações, sentimentos, sensações, culturas e essa mobilidade constante reflete-se na necessidade de buscar em outras áreas ferramentas para pesquisa e criação.

Junto à Companhia, Andrea direciona sua pesquisa sob o olhar contemporâneo, como alguém que questiona seu fazer, não no sentido de pôr à prova sua legitimidade, ao contrário, é a partir de uma legitimidade entendida pela própria coreógrafa que ela se permite entrar em diálogo e olhar para o samba através de recortes pessoais e da história do samba, marcadamente pelos elementos simbólicos, protagonistas, vestuário, batuques e vozes ao vivo e, sem forçar uma repetição, o que seria submeter a uma artificialidade histórica, dá um outro tratamento.

(...) na medida em que há referência a um passado histórico, as tradições “inventadas” caracterizam-se por estabelecer uma continuidade bastante artificial. (...) elas são reações a situações novas que ou assumem a forma de referência a situações anteriores, ou estabelecem seu próprio passado através da repetição quase obrigatória. (Hobsbawn, 2012, p.8)

O processo de negociação de informações entre as experiências dos participantes, sendo alguns deles efetivos do carnaval como o Mestre–Sala e a Porta–Bandeira, por exemplo, e deles com a Companhia, passa por um processo de articulações, de diálogos que se transformam em corpo. A técnica do bailado do casal precisou ser ensinada, porque era necessário que no trabalho fosse feita com todo seu ritual. A intenção não era fugir do tradicionalismo do vestuário e dos rituais, mas além de dialogar com eles sob novas perspectivas, trazê-los na sua *essência*, no sentido de procurar no olhar para o passado o que mais se aproxima dele, porque de acordo com a coreógrafa ainda há muito que ser feito e mostrado desse universo para uma releitura ou subverter suas características. E isso é claramente percebido na passagem pela Trilogia.

A atribuição de significados socialmente e culturalmente construídos, culminando na identidade, não faz dela um domínio estático e definitivo, mas “uma construção, uma relação, um ato performativo⁶⁴”. Ao trazer aqui a ideia da busca pela *essência*, ela acontece por duas vias: estímulo às memórias que se identificam com o samba, através de diversos meios, mas também como um campo aberto, sem pretender um retrato fiel do que já não se consegue mais alcançar. Como traz Silva, (2009, p.100) “favorecer, enfim, toda experimentação que torne difícil o retorno do eu e dos nós ao idêntico”.

(...) somente nos é possível entrever em meio às luzes do presente o escuro que lhe é inerente, uma *origem* que não está fora da história, mas que garante um olhar não saudosista para o passado e um mirar o futuro sem esperanças outras que não a própria capacidade de repensar o presente. (Agamben, 2009, p.21)

No primeiro trabalho, a sala de visita que se transforma em “salas” quando os espaços são divididos e o público se aproxima ainda mais, ouvindo histórias ou aprendendo a sambar, ou quando ela se abre transformando-se num grande baile, traz à memória o que Muniz Sodré (1998, pg.15) conta sobre os velhos frequentadores da casa de Tia Ciata,

⁶⁴ Referente ao conceito de performatividade desenvolvido pela teórica Judith Butler que Tomaz Tadeu da Silva (2009, pg. 92) encontra para contornar o problema de querer entender a Identidade como algo fixo e permanente. Para ele, esse conceito “desloca a ênfase da identidade como descrição, como aquilo que é – uma ênfase que é, de certa forma, mantida pelo conceito de representação – para a ideia do “tornar-se”, para uma concepção da identidade como movimento e transformação”.

“a habitação tinha seis cômodos, um corredor e um terreiro (quintal). Na sala de visitas, realizavam-se bailes (polcas, lundus, etc); na parte dos fundos, samba de partido-alto ou samba-raiado; no terreiro, batucada”.

A Casa da Glória abarca a sala de visitas e o quintal, e neles, o baile com polca maxixada sem a preocupação dos passos vinculados à forma de se dançar esse ritmo, em pares ou não, o intuito era o divertimento e o compartilhamento. A passista que traz sua experiência de sambista de escola de samba, o maracatu rural, seu protagonista, os pés rasteiros, as brincadeiras, o samba-canção e as baianas, lá se faz um local onde a relação de estruturas de movimentos amplia-se nas possibilidades trazidas ou encontradas em cena, e ao mesmo tempo, dialoga com os significados dos elementos musicais e simbólicos, de forma que a memória seja estimulada, mas sem querer forçar uma igualdade, seja de qualquer aspecto, nesse deslocamento.

A resposta dançada de um indivíduo a um estímulo musical não se esgota numa relação técnica ou estética, uma vez que pode ser também um meio de comunicação com o grupo, uma afirmação de identidade social ou um ato de dramatização religiosa. (Sodré, 1998, p. 22)

No terceiro trabalho, por exemplo, a necessidade de colocar a dança do Mestre Sala e Porta-Bandeira sob novas possibilidades não vem trazer uma sugestão de um outro modo de se dançar, mas dar um tratamento investigativo que se relacione com a abertura que o fazer contemporâneo incita. E aqui, não se perde nas possibilidades. Trazer o ritual do bailado reforça o caráter do trabalho da Companhia, pois ao mesmo tempo em que encontra os possíveis desdobramentos que a dança sugere ou que os passos dos sambas podem proporcionar, quer que essas descobertas estejam ligadas, como que por um fio condutor ao início da sua pesquisa: às matrizes.

As identidades parecem invocar uma origem que residiria em um passado histórico com o qual elas continuariam a manter uma certa correspondência. Elas tem a ver, entretanto, com a questão da utilização dos recursos da história, da linguagem e da cultura para a produção não daquilo que nós somos, mas daquilo no qual nos tornamos. (Hall, 2009, p.109)

Passa pelas coreografias muito mais do que a cristalização de uma abordagem sobre qualquer assunto, recaem sobre elas, através do que faz sentido no corpo que dança/cria funcionar como realizador do pensamento, como aquele que tem no corpo um pensamento. A *Trilogia* aborda, num plano mais geral, o samba e aos poucos, percebem-se os desdobramentos dos passos e dos elementos que estão assegurados pelo “*continuum* subjacente ao ser humano” (Louppe, 2012, p.61), o que sempre existiu com o que pode existir.

O corpo seria então uma “outra cena” onde se desenrola um drama existencial e onde o movimento já não é o suporte mimético de um referente já estruturado mas, muito pelo contrário, uma emanção (se não um constituinte) dessa mesma cena, em que o corpo é simultaneamente agente de abertura e de leitura. (Louppe, 2012, p. 61)

Existe um processo de negociação de informações não só entre a convivência e as experiências trazidas dos componentes, percebida no decorrer dos trabalhos à medida que a movimentação sugerida encontra o samba por outros caminhos, na organização das cenas, mas também, uma negociação simbólica, a qual é trabalhada para encontrar os modos ou novos modos de utilizá-los.

Num artigo⁶⁵ sobre reflexões do jogo na dança e do seu caráter enérgico e tocante, o foco nas observações feitas na Folia de Reis⁶⁶ através dos seus “aspectos lúdicos e a improvisação dramática”, Monteiro (2003, p.186) traz a relação do jogo na arte e na dança, sendo aqui, nessa manifestação tradicional, com o apoio reflexivo de Johan Huizinga, percebida a “capacidade de jogar e usar o corpo enquanto instrumento de expressão dramática” (pg.186). Assim, tenta relacionar com outras formas de se dançar, além de associar o reflexo disso nas ideias contemporâneas de arte, quando “privilegiam a expressão corporal e a improvisação, trabalhando jogos e as dramatizações de forma interdisciplinar” (p.186)

⁶⁵ Ausonia Bernardes Monteiro, *Do jogo e da arte do palhaço da folia*.

⁶⁶ Festejo tradicional dramático que acontece em alguns lugares do Brasil na época do Natal, que caracteriza-se pelo jogo de versos do palhaço, além dos passos da bandeira, cumprindo rituais tradicionais

Tais apontamentos fazem uma ponte com o pensamento da arte contemporânea, onde a pluralidade do corpo é cada vez mais investigada, explorada e proposta em cena, tendo na improvisação e no jogo um dos caminhos não só na investigação em laboratórios de criação, mas na capacidade de trazer à cena. Assim como enfatizou Andrea Jabor não só na entrevista ou só citando Lydia Hortélio por duas vezes no segundo trabalho da Trilogia, sobre a importância do brincar e da cultura popular como uma segunda infância, mas por sustentar em cena seu discurso através de ações que compreendem a importância desses percursos.

Uma comunidade de dança contemporânea vai lidar com as informações não como propriedades, mas como participantes de um contínuo fluxo de deslocamentos tradutórios, que forçosamente contaminam os entendimentos de como se faz dança. As informações são originais, elas já estão circulando pelo mundo, e o que passa a contar, é o jeito de organizá-las. (Setenta, 2008, p 99)

O uso tradicionalmente percebido nesse tipo de festejo com brincadeiras, jogos e improvisos associados com a relação entre o brincante e o público, incorporadas em cada um dos trabalhos aqui apresentados, reforçam a complexa rede de informações que acontecem incessantemente no nosso corpomídia. Nesse cruzamento de informações que vão sendo transformadas em corpo, que abrem caminhos para uma dissolução das possíveis fronteiras na arte, quando o corpo consegue ter um olhar amplo e disposto para perceber suas necessidades e como trabalhar com todas essas informações.

A informação nunca existe exclusivamente no presente como algo distinto do passado e futuro. O que está confinado no presente é apenas a sensação, organizada a partir do que seria uma categorização primária. O contato com o ambiente já envolve analogias, mapeamentos e conexões diversas já que não tem mais nada a ver com o presente porque já aponta para uma lógica sucessivas de processos cognitivos. (Greiner, 2012, p.115)

O trânsito é por via de mão dupla, ou seja, o processo que a Companhia passa de descobertas do samba para então organizar seus modos de fazer de acordo com os encontros nos diferentes territórios, o inverso também acontece sob o olhar atento de

Mestre Dionísio, quando percebe “nesses modos”, experiências que podem ser levadas à Escola, como revela em sua fala sobre a importância de uma das cenas do terceiro trabalho, já citada anteriormente como “umas das mais bonitas”, quando ele diz que:

A cena do casal que “se conhece” foi determinante para levar para a Escola aquela leveza, aquele entendimento entre os dois... o que seria o começo no espetáculo, na escola, para quem já dança, para quem já é casal, vem como um “reconhecimento”, um “reencontro”, onde novos caminhos podem ser explorados para que a dança fique mais harmônica. A troca de olhares (fundamental na dança do casal), as passagens, a condução... e o casal mais sintonizado.

À medida que os espetáculos acontecem, percebe-se que o samba está sempre presente. Mesmo que não tenha adereços, tem a música. Se não tem a música, tem o movimento. Se não tem o movimento, tem referências que levam a ele. Não se trata de uma proposta de alterar, mas de vir a somar com proposições acerca do corpo, da dança do samba, de como ela pode ser ampliada, de como o significado do samba que um corpo traz pode interferir na sua maneira de fazê-lo, de como os costumes podem se relacionar com as possíveis propostas de movimento, de utilização dos elementos, de como a cultura do samba responde a essa utilização e como quem assiste percebe essa relação, não só do samba em cena, mas como a sua identidade ou identidades percebem isso.

IV. PALAVRAS FINAIS

Atravessar três espetáculos que para mergulhar profundamente no vivo complexo *universo do samba*, passaram por diversos territórios que, muito diretamente ou não, remetiam ao samba, conduziu a pesquisa numa busca que se deu justamente em perceber por onde se passou, e, principalmente, *como* se chegou depois dessas articulações com o outro, os outros.

O que fora colocado como forças que se cruzam, no sentido de narrativas que tem seu espaço, apesar de ser um espaço artificialmente demarcado, aqui essas forças agem de forma sinérgica, ou seja, que não se opõem mas que se fortalecem quando se encontram.

A fala de Andrea do samba como o “prato principal” remete a uma alimentação que passa por um processo digestivo no sentido de se alimentar de algo para elaborar um objeto proveniente desse processo. Uma alimentação que envolveu a busca pelo samba e a relação com esse universo extremamente simbólico: o processamento das tradições mantenedoras do samba, as idiossincrasias da própria Andrea Jabor e das bailarinas incorporadas nos processos de criação, a bagagem trazida pelos sambistas que participaram, como a passista Patrícia Costa e o Mestre Manoel Dionísio. Uma alimentação que decorre da necessidade de romper com o que ainda os distanciava.

Adentrar num campo repleto de simbologias, apontar possibilidades de reestruturação sem perder a essência, demonstra a inquietude e a mobilidade de quem pesquisa e o entendimento de que tal atitude funciona para o desenvolvimento de uma linguagem para cada trabalho. Assim, permitiu-se perceber como e por onde pode transitar a dança contemporânea, seus diferentes modos de fazê-la e o afastamento da ideia que há um caminho único ou resultado permanente.

Os elementos utilizados não aparecem como decoração. O que poderia ter sido encaminhado como uma desculpa para trazer o samba e colocá-lo como pano de fundo ao insistir somente nas quedas e rolamentos, nas contrações relaxamentos, de acordo com o que muitas vezes passa a ser concebido como o modo de fazer da dança contemporânea, aqui se percebe um equilíbrio entre o estabelecido e o provisório, e a vontade de mergulhar fundo e coabitar sem distinções.

Os espetáculos trazem a atmosfera do samba e ao mesmo tempo nos coloca dentro dela. Elementos, personagens, movimentos / passos do samba, dos sambas, a ancestralidade do coco, do jongo, marcados pelo pé forte na terra, pela fertilidade da umbigada, a malandragem do samba carioca, o “lugar” do samba de terreiro, a sedução, a brincadeira, o colorido e a alegria estão presentes na cena contemporânea, através da dissolução das fronteiras que imageticamente estavam separados da, aparentemente distante, arte contemporânea. Aproximar e coletivizar são atitudes cada vez mais utilizadas e necessárias na produção artística. E não foi diferente na produção da *Trilogia*.

Ver os personagens tão à vontade e sem superficialidades poderia ser justificado pelo bom trabalho de dança e teatro feito pela Companhia, é claro, mas ao mesmo tempo nos coloca diante de pessoas que tem naquele objeto parte de sua identidade, incorporada num processo histórico, de contaminações e vivências com o ambiente, fazendo com que a poética dos espetáculos os sustente sem se perder.

As engenhosas pontes internas continuam a ser construídas, fortalecidas, quando se percebe nessa relação com o objeto de pesquisa uma postura de construção completamente imbricada na contemporaneidade, que se desloca, se abre e deixa ser contaminado.

Depois do seu último trabalho “Isadora.Orb – A metáfora final” onde dialoga com a tecnologia, Andrea Jabor faz do samba mais que um aparato, faz dele seu objeto de

pesquisa, deixa-se contaminar e nos presenteia com um trabalho conciso, verdadeiro e ativo em sua contemporaneidade.

O samba é ele mesmo, com seus pandeiros, surdos e tamborins, o corpo é que o experimenta e amplia suas possibilidades, seja na movimentação, na organização das cenas ou nos figurinos. Aumenta mas não distorce. Sente-se a casa na roda e uma roda de casa, que a Marquês de Sapucaí está extremamente menor, mas sem perder o excesso de sorriso, vê-se o samba sendo trazido de forma elegante e criativa, como deve ser, sob as vistas da contemporaneidade.

O amálgama proveniente desse processo digestivo afasta qualquer possibilidade de exclusão entre as pontes internas brasileiras e nos faz pensar na possibilidade de a identidade brasileira poder ser encontrada aqui, quando a partir do momento em que vimos nesse trabalho um caráter autoral, pessoal, onde as memórias, expostas ou não, feito somente por brasileiros, por aqueles que trazem intrinsecamente essa relação com o samba, não só de paixão, mas de vivência, onde as histórias que atravessaram gerações são hereditariamente carregadas em seus corpos.

Tradições em diálogo com a contemporaneidade, a *Trilogia* vem como se fosse uma extensão do universo do samba, com as reconfigurações inerentes ao pensamento contemporâneo, mas com aquela sensação de “casa”, não só no sentido de um lugar de acolhimento, de conforto, mas da “sua casa”, reflexo do tratamento dado aos elementos, aos comportamentos, ao ritmo, ao samba, presentes nesse universo tão cheio de histórias, que para alguns chega como uma empatia, e para outros, como um reconhecer-se.

O olhar contemporâneo incorporado pela *Trilogia do Samba* em contato com as práticas do samba, com seu universo carregado de histórias, símbolos e movimentos, ressoa como um estímulo à memória da tradição, quando pontualmente, à medida que passam

as cenas percebe-se esse retorno. O equilíbrio que se deseja que se estabeleça, acontece, mesmo com a escolha do samba como “prato principal”.

(...)

*Resta essa distração, essa disponibilidade, essa vagueza
De quem sabe que tudo já foi como será no vi-a-ser
E ao mesmo tempo essa vontade de servir, essa
Contemporaneidade com o amanhã dos que não tiveram ontem nem hoje.*

(...)

Vinicius de Moraes
O Haver

V. FONTES DE ESTUDO

BIBLIOGRAFIA

- AGAMBEN, G. (2009) *O que é o Contemporâneo? E outros ensaios*. Tradução: Vinicius Nicastro Honesko. [Chapecó SP, editorial Argos]
- CABRAL, S. (2011) *Escolas de samba do Rio de Janeiro*. [São Paulo, Companhia Editora Nacional]
- DaMATTA, R. (1997) *Carnavais, malandros e heróis: Para uma sociologia do dilema brasileiro*. 6.ed. [Rio de Janeiro, Rocco]
- DINIZ, A. (2006) *Almanaque do samba: a história do samba, o que ouvir, o que ler, onde curtir*. 2.ed. [Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed.]
- GALVÃO, N. W. (2009) *Ao som do samba: Uma leitura do carnaval carioca*. [São Paulo, Editora Fundação Perseu Abramo]
- GERLINGS, C. (2008) *100 Grandes Artistas: Uma viagem visual de Fra Angelico a Andy Warhol*. Tradução: Luiz Antonio Caldeira Andrade. [Belo Horizonte, Cedec]
- GREINER, C. (2012) *O Corpo: Pistas para estudos indisciplinados*. [Coimbra, Annablume]
- GOMES, S. (2003) *A dança e a mobilidade contemporâneas*. In: CALAZANS, J. CASTILHO, J. E GOMES, S. (coordenadores). *Dança e educação em movimento*. [São Paulo, Cortez]
- GONÇALVES, R. (2007) *Os Ranchos pedem passagem: O carnaval no Rio de Janeiro do começo do século XX*. Coleção Biblioteca Carioca, v. 48. Série Publicação Científica. Secretaria Municipal das Culturas, Coordenadoria de Documentação e Informação Cultural, Gerência de Informação. Rio de Janeiro.

- GONÇALVES, Renata de Sá. (2008) *A dança nobre no espetáculo popular: A tradição como aprendizado e experiência*. Tese de Doutorado em Ciências Humanas (Antropologia Cultural). Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- HALL, S. (2011) *Identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11.ed. [Rio de Janeiro, DP&A]
- HALL, S. e WOODWARD, K. (2009) *Identidade e diferença: A perspectiva dos estudos culturais*. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva (org.). 9.ed. [Petrópolis - RJ, Vozes]
- HOBASBAWN, E e RANGER, T. (2012) *A Invenção das tradições*. 2.ed. [Rio de Janeiro, Paz e Terra]
- KATZ, H. (1999) *O Coreógrafo como DJ*. In: Lições de Dança 1. Roberto Pereira, Silvia Soter (orgs.). [Rio de Janeiro, UniverCidade]
- LOUPPE, L. (2012) *Poética da dança contemporânea*. Tradução: Rute Costa. 1.ed.portuguesa. [Lisboa, Orfeu Negro]
- MARTINS, Viviane. Apostila da escola de mestre–Sala, porta–bandeira e porta – estandarte. Fundação Biblioteca Nacional. Rio de Janeiro, 2010.
- MOURA, M. R. (2004) *No princípio, era a roda: Um estudo sobre samba, partido – alto e outros pagodes*. [Rio de Janeiro, Rocco]
- MONTEIRO, A. B. (2003) *Do jogo da arte do palhaço da folia*. In: CALAZANS, J. CASTILHO, J. E GOMES, S. (coordenadores). *Dança e educação em movimento*. [São Paulo, Cortez]
- RENGEL, L. (2007) *Corponectividade: comunicação por procedimento metafórico nas mídias e na educação*. Tese de Doutorado em Comunicação e Semiótica. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

SIQUEIRA, D. (2006) *Corpo, comunicação e cultura: a dança contemporânea em cena*. [Campinas - SP, Autores Associados]

SETENTA, J. (2008) *O fazer-dizer do corpo: dança e performatividade*. [Salvador, EDUFBA]

SODRÉ, M. (1998) *Samba: O dono do corpo*. 2.ed. [Rio de Janeiro, Mauad]

TÉRCIO, Daniel. *Ligações, trilhos e cruzamentos entre Portugal e Brasil nos universos da dança*. In: *Camões: Revista de Letras e Culturas Lusófonas*. – Portugal: Norprint, 2012 (pp. 26-37).

VIANNA, H. (2012) *O mistério do samba*. 2.ed. [Rio de Janeiro, Zahar]

WEBGRAFIA

Abaporu, Tarsila do Amaral. Acedido em 30/07/2013, em: <http://artedescrita.blogspot.pt/2012/08/abaporu-de-tarsila-do-amaral.html>.

Antologia de textos fundadores do comparatismo literário Interamericano. *Manifesto Antropófago*. Acedido em 10/07/2013 em, <http://www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/index.htm>

Cospossibilidades Dançantes. *Dança e cognição*. Acedido em 29/07/2013, em <http://corpossibilidades.blogspot.pt/2010/02/danca-e-cognicao.html>

DIAS, A. M. (1999). *O Vértice nacional: heterogeneidade da herança histórica e bricolage transcultural*. Logos: Comunicação e Universidade, Ano 6, Nº10, 1º Semestre. Faculdade de Comunicação Social, UERJ. Acedido em 30/07/2013, em: <http://www.logos.uerj.br/PDFS/anteriores/logos10.pdf>

Dicionário da Música Popular Brasileira. Acedido em 10/09/2013, em: <http://www.dicionariompb.com.br/>

DINIZ, J. *Antropofagia e tropicália – devoração e devoção*. Núcleo de Estudos em Literatura e Música. Acedido em 30/07/2013, em: http://www.contemplus.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=1430:antropofagia-e-tropicalia-devoracao-devocao&catid=59&Itemid=195

Documentário do Canal Futura. *Danças Brasileiras – jongo*. Antônio Nóbrega e Rosane Almeida. <http://www.youtube.com/watch?v=jXbEhFrNXMM> (1 de 3). Acedido em 01/08/2013

Documentário do Canal Futura. *Danças Brasileiras – jongo*. Antônio Nóbrega e Rosane Almeida. <http://www.youtube.com/watch?v=Y9afQa7II9Y> (2 de 3). Acedido em 01/08/2013

Documentário do Canal Futura. *Danças Brasileiras – jongo*. Antônio Nóbrega e Rosane Almeida. <http://www.youtube.com/watch?v=XkzJJhyznOk> (3 de 3). Acedido em 01/08/2013

Documentário do Canal Futura. *Danças Brasileiras – mestre-sala e porta-bandeira*. Antônio Nóbrega e Rosane Almeida. <https://www.youtube.com/watch?v=qP5JH2jI8PY> (1 de 2). Acedido em: 01/08/2013

Documentário do Canal Futura. *Danças Brasileiras – mestre-sala e porta-bandeira*. Antônio Nóbrega e Rosane Almeida. <https://www.youtube.com/watch?v=Mn-0iMLL7ww> (2 de 2). Acedido em: 01/08/2013

Dossiê das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro (2007). Proponente: Centro Cultural Cartola; Supervisão e Financiamento: IPHAN/Minc; Apoio: SEPPIR – Fundação Cultural Palmares. Rio de Janeiro. Acedido em 10/09/2013 em <http://www.iphan.gov.br/baixaFcdAnexo.do?id=3962>

Entrevista com Andrea Jabor. *Programa Estúdio Móvel da Tv Brasil*.

<http://www.youtube.com/watch?v=bV24xn7doc&list=PLC8A39AC4F7781211>
Acedido em 10/05/2013

Escola de Mestre-Sala, Porta-Bandeira e Porta-Estandarte. Acedido em 01/09/2013, em: <http://www.escolamestredionisio.com.br/>

GOUDEL, F. R. *Conceito antropofagia: vanguarda e proliferação*. Acedido em 30/07/2013, em http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume3/numero1/plasticas/francine-marta.pdf

KATZ, H. (2006) *Sobre Fundamentalismos Teóricos*. Publicado em 15/10/2006 na página. Acedido em 10/07/2013, em: <http://idanca.net/sobre-fundamentalismos-teoricos/>

MARINHO, N e VICENTE, V. *Referências, o que fazer com elas?* Publicado em 15/02/2006. Acedido em 07/08/2013, em: <http://idanca.net/referencias-o-que-fazer-com-elas/>.

MARINHO, N e SCHWARTZ, W. (2005) *Sobre a intolerância*. Texto produzido em emails e editado por Wagner Schwartz e Nirvana Marinho em setembro de 2003. Acedido em 07/08/2013, em: <http://idanca.net/sobre-a-intolerancia/>.

PAIXÃO, Paulo. (2007) *Como criar um quebra – cabeças em movimento?* Acedido em 08/08/2013, em: <http://idanca.net/como-criar-um-quebra-cabecas-em-movimento/>.

Pernambucolismo. *Samba de Coco Raízes do Arcoverde*. Acedido em 01/09/2013, em: <http://novopernambucolismo.blogspot.pt/2012/03/samba-de-coco-raizes-de-arcoverde.html>

Portfólio da Companhia Arquitetura do Movimento. http://www.arquiteturadomovimento.com/pdf/portfolio_cia.pdf. Acedido em: 03/10/13

RODRIGUES, Graziela. *As Paisagens do Corpo revelam Imagens da Existência*. Acedido em 10/08/2013, em: http://www.portalabrace.org/vreuniao/textos/pesquisadanca/Graziela_Rodrigues_-_As_paisagens_do_corpo_revelam_imagens_da_existencia.pdf

Samba em Terreiro, Heitor dos Prazeres. Acedido em 10/08/2013, em http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbete=2010&cd_idioma=28555

Tropicalia. *Ruídos Pulsativos*. Acedido em 30/07/2013, em <http://tropicalia.com.br/ruidos-pulsativos/geleia-geral/antropofagia>

DOCUMENTOS DIGITAIS

Arquivo da Companhia. (2007). *Sala de Estar: As Cinco Peles do Samba*. [DVD]. Rio de Janeiro.

Arquivo da Companhia. (2009). *A Cruz, o Xis e o Esplendor*. [DVD]. Rio de Janeiro.

Arquivo da Companhia. (2010). *Arquitetura do Samba: A dança do Mestre-Sala e Porta-Bandeira*. [DVD]. Rio de Janeiro.

Arquitetura do Movimento (real.) (2009). *Oficinas de Dança: As matrizes do samba carioca: samba de terreiro, sapateadores de partido-alto e a dança do mestre-sala e porta-bandeira*. [DVD]. Rio de Janeiro.

Relatório dos Territórios – Núcleos de Interlocução do Projeto As matrizes do Samba Carioca. Projeto Arquitetura do Movimento. 10 anos - manutenção, memória e intercâmbio. (2009) Edital Dança – Artes Cênicas. – Proponente: Andrea Jabor Hugueney, Rio de Janeiro.

VI. ANEXOS

Trilogia do Samba

Sala de Estar: As cinco peles do samba

Trilogia do Samba

Ao Samba: A cruz, o xis e o esplendor

Trilogia do Samba

Arquitetura do Samba: A dança do mestre-sala e porta-bandeira